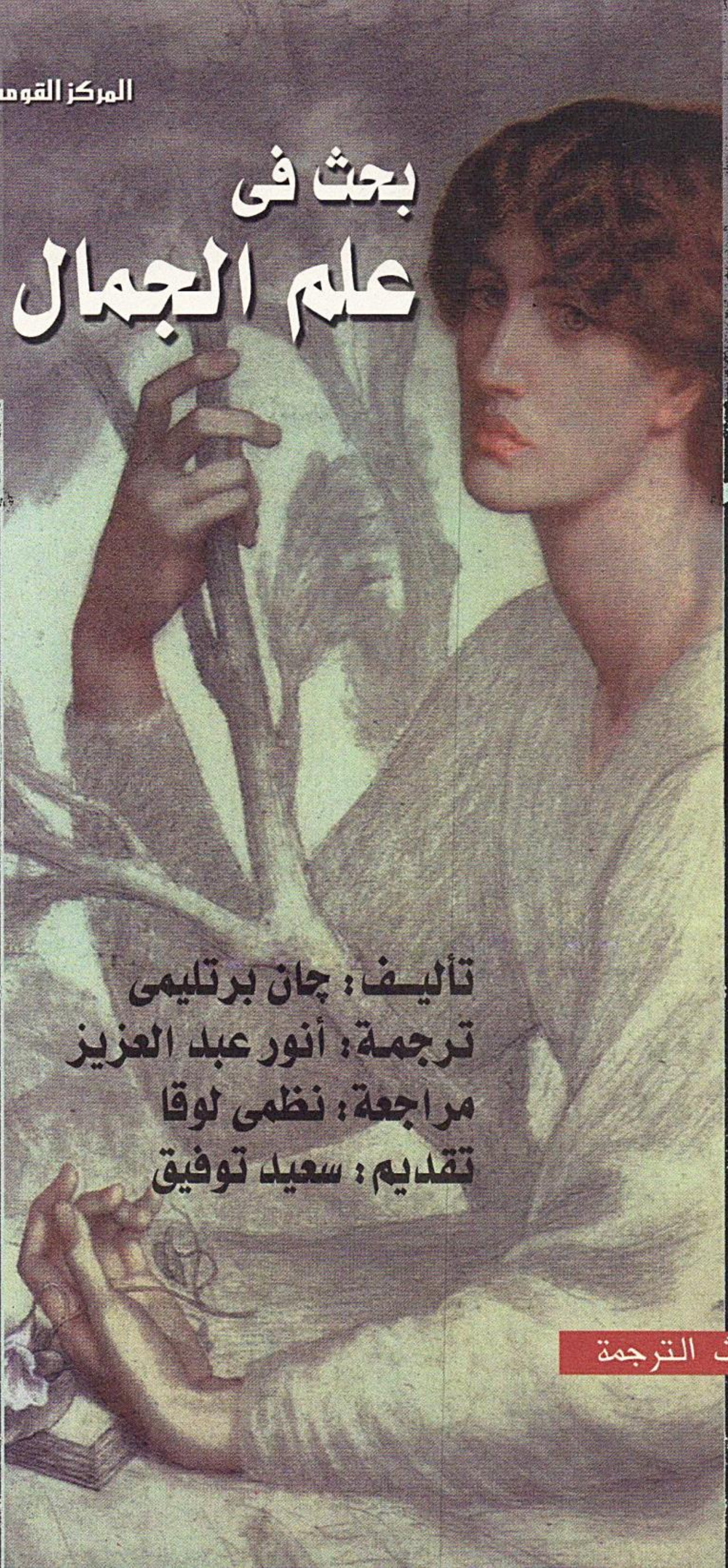
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

بحث فى
علم الجمال



تأليف: جان برتليمى

ترجمة: أنور عبد العزيز

مراجعة: نظمى لوقا

تقديم: سعيد توفيق

ميراث الترجمة

1821

بحث فى علم الجمال

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1821
- بحث فى علم الجمال
- چان برتليمى
- أنور عبد العزيز
- نظمى لوقا
- سعيد توفيق
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

Traité d'esthétique
Jean Berthélemy

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

بحث فى علم الجمال

تأليف: جان برتليمى

ترجمة: أنور عبد العزيز

مراجعة: نظمى لوقا

تقديم هذه الطبعة

سعيد توفيق

2011

برتليمى، جان.
بحث فى علم الجمـال/ تأليف: جـان بـرتليـمى؛
ترجمـة: أنور عبد العزيز؛ مـراجعـة: نظمى لوقا ـ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١ .
٦٩٦ص ؛ ٢٤ سم. ـ (المشروع القومى للترجمة)
تدمك ٨ ٨٥٨ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الجمال، علم.
أ ـ عبد العزيز، أنور. (مترجم)
ب ـ لوقا، نظمى. (مراجع)
ج ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٧٥١٢/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -858 - 8
ديوى ٨٥, ١١١

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

مقدمة

بقلم: سعيد توفيق*

(*) كاتب وناقد: أستاذ الفلسفة وعلم الجمال، رئيس قسم الفلسفة بآداب القاهرة.

ما أكثر الكتابات التي تتصدى لميدان البحث في علم الجمال، خاصةً في عصرنا الراهن! ولكن قلة قليلة من هذه الكتابات هي التي تبقى في هذا الميدان شاهدةً على صمودها، وقدرتها على التصدى لظاهرة من أكثر الظواهر الإنسانية تعقيدًا، وأعصاها على البحث والاستقصاء، باعتبارها ظاهرة شديدة المراوغة بحيث يصعب الإمساك بها، بالغة التشعب بحيث يتعذر الإحاطة بتفاصيلها، أعني الفن من حيث هو ظاهرة جمالية، بل من حيث هو ظواهر جمالية إن شئنا الدقة. ومن بين هذه الكتابات التي بقيت وصمدت في هذا الميدان، ذلك الكتاب الذي بين أيدينا الآن، وهو الكتاب الذي مضى على صدوره الآن قرابة نصف قرن من الزمان، ولكن حضوره لا يزال مشعًا عند من عرفوه وأدركوا غايته ومراميه، وها هو ذا يفرض نفسه من جديد لتحفل مؤسسة الترجمة في مصر (ممثلةً في المركز القومي للترجمة) بإحيائه من جديد. ودلالة هذا الأمر عندي عظيم؛ إذ يعني أن الأعمال العظيمة وإن نُسيَت إلى حين، فسوف تجد من بعد من يحيونها من مرقدها العابر!

وهذا الكتاب الذي يحمل عنوان **بحث في علم الجمال** يتميز بثراء بالغ، سواء في مضمونه ومادته العلمية، أو في أسلوب تناوله ومعالجته

لهذا المضمون: فما من موضوع يتناوله المؤلف في هذا الكتاب يمر بنا مرورًا عابرًا أو سطحيًا، بل نجد المؤلف يقلب كل موضوع على مختلف وجوهه، ويحشد وجهات النظر المتباينة فيه؛ ولذلك نراه يستعين في كل موضوع يطرقه بآراء الفلاسفة والفنانين والنقاد ومؤرخي الفن، بحيث يجعلنا في موقف الحيرة والتساؤل والدهشة إزاء ذلك الموضوع الذي كنا نظنه موضوعًا بسيطًا يمكن الإحاطة بمضمونه، لنكتشف كلما أوغلنا فيه أنه موضوع حمَّال أوجه. ولكن مؤلف هذا الكتاب ليس مجرد باحث متمرس يستمتع ويمتعنا بألاعيب البحث العلمي في موضوع معقد ومتشابك مع غيره، بل هو فيلسوف له رؤيته الخاصة التي تحاول أن تدلنا على طريق في غمار هذا الخضم الهائل من تلك الآراء والتساؤلات المحيرة. ولذلك نرى المؤلف واعيًا بالمفاهيم التي تتعلق بمسائل الفن، ونجده حريصًا على التمييز بينها؛ كي لا نقع في الخلط الذي يقع فيه أكثر الناس في عالمنا العربي حينما يتحدثون عن الفن، وهو خلط لا ينجو منه حتى أغلب المتخصصين في شؤون الفن على المستويين النظري والعملي.

ومن أكثر التصورات الخاطئة شيوعًا عن علم الجمال، الظن بأنه العلم الذي يبحث في مفهوم "الجمال"! ولكننا يمكن أن نسأل من يظنون هذا الظن: أي جمال تقصدون؟ إن آيات الجمال في الكون وفي الإبداع الإنساني هي من الكثرة بحيث لا تحصى، ومن التنوع بحيث يتعذر الإحاطة بها في مفهوم أو تعريف واحد يصدق عليها جميعًا، وإلا فخبرني - أثابك الله - ما هو ذلك الشيء المشترك بين الجمال في زهرة ما، والجمال في عمل فني ما؟! وبين الجمال في وجه بشري ما، وفي الصوت الغنائي لصاحبه؟! وبين الجمال في صوت بعض الطيور،

والجمال في الأصوات الموسيقية لسيمفونية ما؟! إننا بطبيعة الحال كما يقول برتليمي يمكننا أن نتحدث عن قواعد أو مبادئ عامة للغاية عن مفهوم الجمال، ولكنها يجب أن تكون في النهاية مستمدة من تجربتنا الجمالية، وليست مستمدة من تصوراتنا المذهبية المسبقة عن مفهوم "الجمال" أو "الجميل" (انظر: مقدمة المؤلف). وقصد برتليمي هنا واضح، ويمكن صياغته على النحو التالي: إن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الخبرة أو التجربة الجمالية، أي تجربتنا عن أشياء نصفها بأنها "جميلة"، ولكننا ليست لدينا تجربة عن "الجمال" و"الجميل" في ذاتهما، فكلتاهما فكرتان ميتافيزيقيتان تتطلبان اتخاذ مواقف ميتافيزيقية، وهما بهذا الاعتبار لا تدخلان في اختصاص البحث الجمالي. والواقع أن كثيراً من التأملات الميتافيزيقية لفكرتي "الجميل" و"الجمال" عبر تاريخ الفكر الجمالي، تخرج عن اختصاص علم الجمال بمعناه الدقيق كما تحدد في العصر الحديث. وبهذا الاعتبار فإن كثيراً من تأملات فلاسفة عظام حول مفهوم "الجمال" من أمثال: أفلاطون وأوغسطين، ومن تابعهم من فلاسفة العصر الوسيط من المسيحيين والمسلمين، هي تأملات تنتمي إلى الميتافيزيقا التقليدية، لا إلى علم الجمال بمعناه الحديث الذي حدد موضوعه في "الاستطيقي"، أي في "الجميل المعطى من خلال الفن" (وهذا ما بيّناه تفصيلاً في كتابنا بعنوان: **مداخل إلى موضوع علم الجمال: بحث عن معنى الاستطيقي**).

وإذا كان موضوع علم الجمال هو التجربة الجمالية، أي التجربة المتعلقة بظواهر الفن والجمال، وهو ما نصفه نحن بأنه "الجميل المعطى لنا من خلال الفن أو العمل الفني"؛ فإن هذه التجربة الجمالية

تصبح لها خصوصيتها التي تميزها عن تجربة الجميل الذي يتجلى في الطبيعة، وهي تتميز عن هذه التجربة الأخيرة بتنوعها وثرائها، وآية ذلك أن الناس غالبًا ما يتفقون في أذواقهم وأحكامهم المتعلقة بالجمال الطبيعي أكثر من اتفاقهم في الأذواق والأحكام الجمالية المتعلقة بالفن.

ونظرًا لهذا التنوع والخصوبة والثراء في ظواهر الجمال كما تتجلى من خلال الفن (وهي موضوع علم الجمال)؛ فإن البحث في علم الجمال يمكن تناوله على مستويات عديدة، وهذا ما كان موضع عناية برتليمي في هذا الكتاب. ولهذا نراه يتناول التجربة الجمالية على مستويات متنوعة. فالواقع أن برتليمي ليس حريصًا فحسب على تمييز موضوع البحث الجمالي، بل إنه حريص أيضًا على تمييز مستويات البحث الجمالي. وهذا التمييز بين مستويات البحث الجمالي حاضر في تقسيمه "لبحثه في علم الجمال" إلى أجزاء رئيسة ثلاثة، وهذه المستويات التي يشكل كل منها جسم هذا العمل، يمكن إجمالها على النحو التالي:

الجزء الأول من هذا "البحث في علم الجمال" يحمل عنوان "سيكولوجية الفن"، وهو بحث في التجربة الجمالية من حيث هي تجربة إبداعية للجميل في الفن، إنه بحث فيما يخلق الظاهرة الجمالية في الفن. وهذا المستوى من البحث يتناول مسائل من قبيل: دور الفرد والمجتمع في عملية الإبداع الفني، ودور العناصر الواعية والعناصر اللاواعية أو اللاشعورية في هذه العملية الإبداعية، ومعنى الإلهام وحدوده في عملية الإبداع الفني، ودور الفكر واليد والأداة في التعامل مع المادة أو مع ما يُعرف بالوسيط المادي الذي يفرض بطبيعته متطلبات معينة على الفنان حينما يتعامل معه. ولا شك أن هذا الجزء

من البحث في علم الجمال تتداخل فيه بقوة آراء الفلاسفة وعلماء النفس والفنانين أنفسهم: فلم يعد هذا الجانب من البحث الجمالي حكرًا على الفلاسفة، بل أصبح جزءًا أصيلاً من البحث السيكولوچي الذي يدلي فيه علماء النفس بدلوهم، وهم ـ بلا شك ـ يفيدون الفلاسفة ويستفيدون من تصوراتهم عن عملية الإبداع الفني. كما أن آراء الفنانين أنفسهم لا غنى عنها في هذا الصدد؛ لأنهم أول أصحاب الحق في الحديث عن الإبداع الفني، حتى إن كنا لا نأخذ آراءهم كمرجعية نهائية، ولا نقبل أيًا منها دون مراجعة وتمحيص!

والجزء الثاني من هذا "البحث في علم الجمال" يحمل عنوان "علم ظاهرات الفن"، وهو بحث في ظواهر الجميل المعطى لنا من خلال الفن. وهذا الجزء الذي ينتمي إلى مفهوم علم الجمال بمعناه الدقيق أو الضيق، يعد أهم أجزاء هذا الكتاب في علم الجمال. حقًا إنه لا ـ ولا يمكن له ـ أن يحيط بشتى ظواهر الجميل في الفن، ولكنه على الأقل يتناول ظواهر جمالية تتجلى في الفنون المختلفة: كالشعر والموسيقى وفن العمارة، كما يتناول ظواهرَ عديدة تنتمي إلى عالم الفن من قبيل: الفن بوصفه لعبًا، والفن بوصفه خيالاً، والصلة بين المتخيل والواقعي في ظواهر الفن، وما يميز ظاهرة الجميل المعطى لنا من خلال الفن عن ظاهرة الجميل المعطى لنا من خلال الطبيعة. ونحن نلمس ـ من خلال هذا الجزء من البحث بوجه خاص ـ تأثر المؤلِّف بأسلوب البحث الفينومينولوچي من حيث هو بحث وصفي في طبيعة أو ماهية الظواهر. ولذلك فإن هذا الجزء يغلب عليه الطابع الفلسفي في البحث.

أما الجزء الثالث والأخير من هذا البحث، والذي يحمل عنوان "فلسفة الفن"، فهو جزء فلسفي خالص ينفرد فيه الفلاسفة بساحة البحث أو الميدان، فلا يصول ويجول فيه غيرهم إلا على استحياء! فهذا الجزء يتناول صلة ظواهر الفن بظواهر أخرى غيرها، وذلك من قبيل صلة الفن بالإنسان والأخلاق والميتافيزيقا والدين: فصلة الفن بالإنسان تتجلى وتفرض ذاتها بقوة من خلال التساؤل عن غاية الفن، وهو التساؤل الذي ظل مثيرًا للجدل ردحًا طويلاً من الزمن: هل يكون الفن من أجل الفن، أم يكون الفن من أجل الإنسان والحياة في النهاية؟! وصلة الفن بالأخلاق قد فرضت ذاتها بقوة منذ أن بيَّن لنا أرسطو دور الفن بوصفه تطهيرًا للانفعالات بحيث يستثير فينا مشاعرَ توقظ انفعالاتنا الساكنة أو المكبوتة، وتُطلِق أو تحرر انفعالاتنا الزائدة. كما عبر تولستوي من بعد عن هذه الصلة بين الفن والأخلاق، حينما ذهب إلى أن الفن يستثير مشاعر الأخوة والتعاطف بين البشر. وكل هذا يستدعي التساؤل عن صلة الفن بالأخلاق بالمعنى الواسع لمفهوم الأخلاق. كما أن صلة الفن بالدين لا يمكن إنكارها: فعلى الرغم مما بينهما من تناقضات، فإن الفن لا يخلو من طابع صوفي، ومن حالة من الابتهال، بحيث يبدو الفن في النهاية شكلاً آخر من أشكال التعبير عن الحقيقة الدينية أو الحقيقة التي يطالبنا الدين بأن نؤمن بها. إنه شكل آخر من التعبير عن الإيمان. أما صلة الفن بالميتافيزيقا، فتعنى صلة ظواهر الفن بظواهر الوجود. وينبغي أن نميز هنا بين هذا المستوى من البحث، ومستوى التفكير الميتافيزيقي التقليدي الذي كان شائعًا في تناول الفن: فمثل هذا التفكير الأخير هو التفكير الذي كان ينظر في أمور الفن باعتبارها جزءًا من البحث في الأخلاق والميتافيزيقا، من

قبيل تناول مفهوم "الجميل" أو "الجمال" من حيث صلته بالتعبير عن الجمال الإلهي على سبيل المثال. فلم يعد مثل هذا البحث مطروحًا أو مقبولاً في مجال علم الجمال. فالمقصود بالصلة بين الفن والميتافيزيقا إذن هو البحث عن صلة ظواهر الفن بظواهر الوجود، والنظر في الفن أو الجمال من حيث هو ضرب من ضروب المعرفة التي تنطوي على رؤية ميتافيزيقية تتعلق بالحياة والعالم والوجود، وإن كان بطريقة أخرى مغايرة لطريقة البحث الميتافيزيقي في الحياة والعالم والوجود بوجه عام؛ وبعبارة أخرى يمكن القول بأن البحث هنا هو بحث في "ميتافيزيقا الفن"، وليس بحثًا في الفن باعتباره جزءًا من مباحث الميتافيزيقا التقليدية على طريقة القدماء.

وعلى هذا يمكننا القول إن بحث برتليمي في علم الجمال يعلمنا أن نميز ـ من خلال قضايا فعلية مطروحة للبحث والنظر ـ بين علم الجمال بمعناه الضيق أو الدقيق من جهة، وفلسفة الفن بمعناها الواسع من جهة أخرى، وهما مستويان من البحث يصعب التمييز بينهما عند الكثيرين، حتى إن الأمر يختلط عليهم: فعلم الجمال بمعناه الضيق أو الدقيق هو البحث في ظاهرات الفن ذاتها، أي في ظواهر الجميل المعطى لنا من خلال الفن (وهذا يشمل تحليل طبيعة العمل الفني من حيث هو موضوع جمالي، وتحليل طبيعة القيم الفنية والجمالية، وتحليل طبيعة الخبرة بالعمل الفني، وما يرتبط بذلك). أما فلسفة الفن، فتتناول علاقة ظواهر الفن بظواهر أخرى تقع خارج إطار الفن أو العمل الفني ذاته (وبهذا المعنى، فإن البحث في علاقة الفن بالسياسة على سبيل المثال ـ وإن لم يتناوله برتليمي ـ هو مثال آخر على البحث الذي يقع في إطار فلسفة الفن). ولا ينبغي أن يظن ظان

أننا بذلك نصطنع قطيعة بين علم الجمال وفلسفة الفن، فهذا أبعد ما يكون عن مقصدنا. فلا شك أن فلسفة الفن تنتمي إلى علم الجمال بمعناه الواسع، أو لنقل إنها تفترض - أو ينبغي أن تفترض - علم الجمال بمعناه الضيق أو الدقيق، بمعنى أن فيلسوف الفن لم يعد مشروعًا بالنسبة له أن يتأمل علاقة الفن بغيره من الظواهر، دون أن يكون على وعي مسبق بظواهر الفن ذاتها. وبهذا المعنى، فإن فلسفة الفن تصبح امتدادًا للبحث الجمالي في ظاهرات الفن؛ ولهذا السبب جاء مبحث فلسفة الفن عند برتليمي بعد البحث في ظاهرات الفن.

ولا شك أن برتليمي نفسه لم يكن مشغولاً بمثل هذه التمييزات المنهجية بين مستويات البحث الجمالي التي بيّناها هنا، ولكن هذا لا يعني أنها لم تكن في ذهنه؛ فالحقيقة أنه أراد أن يكشفها لنا مباشرةً وبصورة عملية تطبيقية من خلال تقسيمه لقضايا بحثه على النحو الذي ذكرناه. وتلك هي قراءتي لهذا البحث الرصين والممتع في الوقت ذاته، وأظن أنها قراءة يمكن أن تشكل أمام القارئ العام لهذا البحث أفقًا من الرؤية، يحول دون الشتات في خضم التفصيلات مذهلة الثراء في هذا البحث الخصب.

محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

عن الجمال ٤
ملخص طريقة البحث ١٢

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

الفصل الأول : المجتمع والفرد ٢٣
الجماعة المبدعة ٢٤
أثر البيئة ٣٥
المدارس والأساليب والأنواع ٤٥
الفردى الكلى ٥٥
مدينة الفنان ٦٠
الفصل الثانى : اللاشعور والشعور ٧٣
السريالية ٧٣

صفحة

ليست العبقريه جنوناً	٨١
ليس الشعر سبحات أوهام واحلام يقظة	٨٩
التحليل النفسى للعمل الفنى	١٠٠
الإبداعية والحياة الجنسية	١٠٨
اللاشعوران	١١٤
الفصل الثالث : الالهام والعمل	١١٩
هبة ربات الالهام	١٢٠
قانون العمل	١٢٤
سبل الإبداع	١٣٢
الفكرة النابتة ونموها	١٤٠
عن السهولة	١٤٦
قيود لذيذة	١٥١
مصادفات سعيدة	١٦٢
الفصل الرابع : المادة والصورة	١٧١
عنصران متميزان بيد أنهما لا ينفصلان	١٧١
جمال المادة	١٧٧
ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان	١٨٢
نتائج	١٨٨
الفكر واليد والاداة	١٩٥

صفحة

الفنان والصانع ٢٠٣

الجزء الثانى

علم ظاهرات الفن

الفصل الأول : فن التصوير والطبيعة ٢١٩

بحث فى المذاهب ٢٢٠
تأمل فى الأعمال الفنية ٢٢٦
ما هى اللوحة ٢٣٧
الرؤية الفنانة ٢٤٢
من بودلير إلى مالرو ٢٤٧
حول الفن التجريدى ٢٥٦

الفصل الثانى : الشعراء والذكاء ٢٦٩

الشعر الخالص ٢٧٠
الموسيقى اللفظية ٢٧٤
سحر إيحائى ٢٨١
المعجزة الشعرية ٢٨٥
تكنيك الشعر ٢٩٠
الجرس والمعنى ٢٩٩
جمال غير نقى ٣٠٦

صفحة

الفصل الثالث : الموسيقى والعاطفة ٣١٧

تنوع الموسيقى ٣١٨
غموض التعبير الموسيقى ٣٢٣
الإصغاء إلى الموسيقى ٣٢٧
الشكل الموسيقى ٣٣٢
» » » ٣٣٧
الموسيقى والمعمار والرياضيات ٣٤٤
الزمن الموسيقى ٣٥٣
الإنشاد الموسيقى ٣٦٠
مناهج خارج المنهج ٣٦٧

الفصل الرابع : عالم الفن ٣٧٩

اللذة الجمالية ٣٨٠
الفن واللعب ٣٨٦
الجميل والمفيد ٣٨٩
تصنيف الفنون ٣٩٣
عوالم الفن ٣٩٨
واقعية الخيال ٤٠٤
أفلاطونية بروست ٤٠٦
الشكل التكوينى ٤١٢
نواحى الغموض فى الوجود الفنى ٤١٧

صفحة

الجمال الفنى والجمال الطبيعى ٤٢٢

الجزء الثالث

فلسفة الفن

الفصل الأول : الفن والانسان ٤٣٥

تراجم ٤٣٧
« اضرب قلبك » ٤٤٩
الفن للفن ٤٥٩
الفن الملتزم ٤٧١

الفصل الثانى : الفن وعلم الأخلاق ٤٨٣

إدانات تشهيرية ٤٨٥
كرامة الحواس ٤٩٢
تطهير الانفعالات ٤٩٨
واجبات الفنان ٥٠٩

الفصل الثالث : الفن والميتافيزيقا ٥٢٣

علم الجمال عند برجسون ٥٢٥
اعتراضات رئيسية ٥٣٥
نقد النقد ٥٤٥

صفحة

المعرفة الجمالية ٥٧٥

الفصل الرابع : الفن والدين ٥٧٣

دين الفن ٥٧٥
من التمرد إلى الابتهال ٥٨٧
التقابل بين الفن والصوفية ٦٠٣
التناقضات بين الفن والدين ٦١٥
تعليل النتائج ٦٢٨

الهوامش ٦٤١

تصدر عنا أقوال قوية حين لا نتعمد أن تصدر عنا أقوال غريبة

لوتريامون

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف : جان برتليمى

المترجم : الدكتور انور عبد العزيز

تخرج فى قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ - عمل مدرسا بالمدارس المصرية بين عامى ١٩٣٩و١٩٤٩ حصل خلالهما على بعض الدرجات ، العلمية أهمها دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة من جامعة القاهرة .

حصل على دبلوم الدراسات العليا ، ثم دكتوراه الجامعة مع مرتبة الشرف الأولى من السوربون . كما حصل على دكتوراه الدولة مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة باريس

عين عام ١٩٥٤ مدرسا بكلية المعلمين بالقاهرة ، ثم مراقباً عاماً للغة الفرنسية بوزارة التربية والتعليم ، ثم أستاذاً مساعداً للغة الفرنسية وآدابها بكلية البنات بجامعة عين شمس، ومشرفا على القسم المناظر فى جامعة القاهرة، ثم أستاذاً لكرسى اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة عين شمس .

له عدة مؤلفات أهمها « النقد وعلم الجمال » — نشر له كتاب « الكونت دى لوتريامون » بدار نشر بايو بسويسرا ، كما نشر له مقالان فى مجلة « علم الجمال » الفرنسية . ألقى محضارات هامة فى الإذاعة الفرنسية عن «الآلهة المصرية القديمة فى الأدب الفرنسى الحديث » كما ألقى محاضرتين بالإذاعة المصرية عن الشاعر بودلير — قام بترجمة كتاب « علم النفس فى خدمة العلم » بالاشتراك مع زميل له ، كما قام بترجمة كتاب « قصص فرعونية من العصر القديم » للأثرى الفرنسي لوفيفر .

المراجع : الدكتور نظمى لوقا

أستاذ الفلسفة بكلية المعلمين بالقاهرة . ولد فى مدينة دمنهور سنة ١٩٢٠ . تلقى دراسة منزلية خاصة فى العلوم العربية القديمة والأدب العربى حتى حصوله على شهادة الابتدائية ١٩٢٩ . تخرج فى قسم الفلسفة ١٩٤٢ ، وعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية ، ثم حصل على الماجستير فى الفلسفة ١٩٤٦ ، وعلى الدكتوراه ١٩٥٢ من جامعة القاهرة .

له مؤلفات عدة فى القصة القصيرة ، والطويلة والفلسفة ، والشعر . فاز فى ١٩٤٧ بالجائزة الأولى فى مسابقة الإذاعة المصرية للقصة القصيرة عن قصة « آكلة النيران » ، ثم فاز فى إدارة الثقافة بالجائزة الأولى عن القصة القصيرة « الضاربون فى الأرض » ١٩٤٨ .

ترجم عدة كتب عن الإنجليزية والإيطالية . ترجم « الإنسان والطبعة » و « روائع خالدة » وهما من سلسلة حول مائدة المعرفة ، كما ترجم كتاب « أفانين من العلم والأدب والفكاهة » ، وهى من الكتب التى أصدرتها هذه المؤسسة . يسهم فى تحرير سلسلة « تراث الإنسانية » ببحوث أدبية وفلسفية ، ويتولى باب مكتبة مجلة الهلال العربية ، ويكتب فصولا فى النقد الادبى والفنى فى دوريات كثيرة ، منها الكتاب العربى ، والفكر المعاصر .

بحث في علم الجمال

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

يقول فاليرى(١): «يجب دائما أن نعتذر عن عدم الكلام فى فن التصوير». وهذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن فى مدخل بحث فى علم الجمال. فالعمل الفنى عامة ـ لا التصويرى وحده ـ لا ينبع من الصياغة اللفظية، ولا من التعليل المنطقى أو الخطابة، بل هو بمثابة إدراك وإثمار مباشرين، فإما أن نتذوقه وإما ألا نتذوقه. وقد تضفى عليه الألفاظ غموضا وتذيبه فى موجة من الميوعة بدلا من أن توضحه، بل قد تحل محله شيئا آخر. أضف إلى هذا أن من التهور أن يكتب الإنسان فى شىء يجهله جهلا يكاد يكون تاما. وإذا كان الفنانون يزدرون الهواة ـ وهم فى هذا على حق ـ فذلك لأنهم يعرفون أن الفن مهما يكن متواضعا فهو عالم خاص بهم. فإما أن نكون من هذا العالم وإما ألا نكون، وما لم نكن منه فعلينا أن نلتزم الصمت.

كيف نتحدث إذاً عن الفن؟ بل وأيضا كيف لا نتحدث عنه؟ هل يراد حرمان المحب من التحدث عما يحب؟! أولا يساعده الحب على فهم ما قد يظل مغلقا عليه وهو إليه فى شوق؟! ألا تستطيع الكلمات على الأقل إيقاظ الانتباه وشحذ القريحة وإثارة المشاعر، إذا ما استحال شرح ما لا يقبل الشرح؟... وكما قيل، ألا تتمكن الألفاظ من «إيصال النشوة»؟(٢)

وأخيرا، وعلى وجه الخصوص، أيقدر الإنسان على ألا يسأل نفسه عن نفسه؟ أليس له حق وعليه واجب التفكير فى مختلف مظاهر عبقريته ونشاطه؟ إنه إن كان حيوانا عاقلا، اجتماعيا، حيوانا يضع المعدات ويخترع

الآلة ، فهو أيضا حيوان فنان . . « إنسان ذو فن » يتميز عن الدواب فى أنه يبدع الأعمال الفنية أو يبدو وهو يميل إلى التمتع بجمالها . إن الظاهرة الفنية بوجه عام ، ناحية رئيسية من نواحى الظاهرة البشرية ، فهى تشكل تجربة لاحصر لها ، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشحذ الفكر وتتقدم إليه لتكون موضع بحثه .

لهدفنا إذاً مايبرره مهما يكن جريئا ، فما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التى يخلقها الإنتاج والتأمل ، وتثيرها الأعمال الفنية ، ولسوف تعرض لنا هذه المشكلات وشيكا بكل مافيها من اتساع وبكل مابها من تعقيد. ولعل من الضرورى أولا أن نبحث فى موضوعين أولهما يتعلق بموضوع هذا البحث ، وثانيهما بطريقة البحث .

عن الجمال

إذا لم يكن التعريف الذى قدمناه آنفا عن علم الجمال يضم كلمتى « الجميل» و «الجمال»، فذلك لأننا أبعدناهما عمداً باعتبار أن علم الجمال لا يتضمن قيمة علمية ما إلا لأن الإعداد له يبدأ من تجربة معينة ، ولأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها « جميلة » فليست لدينا تجربة « الجميل » و«الجمال» فى ذاتها ، وكلتاهما فكرتان « ميتافيزيقيتان » تتطلبان اتخاذ مواقف « ميتافيزيقية » . وعلى هذا فهما لاتدخلان بصفتهما هذه فى اختصاصنا . لكن هل يعنى هذا أن ليس للجمال مقابل ؟ أو أن فكرته تخلو من المعنى ؟ أو أن البحث عنه أمر « بال » لاجدوى منه . . . وأن الفن يقوم بدونه ، بل وأن من الواجب أن نتجنب النطق باسمه ؟ هذا ما وصل إليه المحدثون من علماء الجمال . . ونحن لسنا على رأيهم . لذا كان علينا أولا أن نوضح ما نقصد إليه فى هذا الصدد .

مامن إنسان يستطيع اليوم أن يعرف علم الجمال بأنه علم مقاييس الجمال

الذى يتطلب معرفة قواعد ، لابد من أن تؤخذ فى الاعتبار مقدما عند إنتاج الأشياء الجميلة ، ولسوف نرى أنه لا توجد مواصفات قواعد يصنع العمل الفنى بناء عليها ، كما أنه لا توجد مواصفات « قواعد » ما للحكم عليه . ولكن لاشك أننا نستطيع التحدث جوازاً عن قواعد عامة جدا ، ولو أن هذه القواعد لا تستنتج من مذهب للجمال وضع مقدما . بل تستنبط مؤخراً من الأعمال التى تم تنفيذها فعلا كما تستنبط قواعد علم تقدير القيم العلمية من التجربة ، والنجاح والخطأ . ولقد أمكن القول فى هذا المعنى بأن علم الجمال هو الشرعية غير المحددة - بيد أنها قاهرة - النابعة من مجموع النتائج الموفقة (٣) ؛ وذلك أن الجمال ليس بنموذج أبدى أو بقانون أمثل قائم قياما مسبقا . بل إنه يجب إعداده . وهو ليس مثالا يعتلى عرشا فى سماء العالم المعقول - كما تقول الأسطورة الأفلاطونية - أو نوعا من نموذج جامد على الأعمال الفنية أن تسعى لتداركه أو اللحاق به ، أو على الأقل الاقتراب منه(٥) ، بل هو موجود فى الأعمال الفنية وبها . والفنان من وجهة النظر هذه يقف موقفا يشبه ذلك الذى يقفه رجل العلم أو رجل الواجب ، وكلاهما لا يجد الحقيقة أو الحكمة منقوشة أبداً على ألواح من الحجر . وكما أن فكرتى الحقيقة والخير تصقلان بالتجربة ، وكما أن البحث فيهما يحدث دائما ، وكما أنه تجرى إعادة تشكيلهما وصقلهما وتعميقهما بالعمل العلمى والأخلاقى ، ففكرة الجمال تتضح وتتنوع وتنمو بفضل ما يبدعه الفنان ، وحيث يصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة وكشف عن أحد وجوهه .

(*) يترجم موضوع الفن اتساقيا طبقا لأفلاطون (٥-٨-١) ومن بعده للقديس أوغسطين (عن الحقيقة فى الدين ٣٠ — ٥٦) المثل الأعلى للفنان فى صورة ناقصة ، أى يترجم الفن فى ذاته — فيما يتعلق بالأفلاطونية الفنية فى عصر النهضة انظر بلونت — أ . نظرية الفنون فى إيطاليا من عام ١٤٥٠ إلى ١٦٠٠ ، الأبواب ٥، ٧، ٩ ، انظر قائمة المراجع فى نهاية هذا الكتاب تحت اسم بلونت ٠ أ

وعلى أية حال فإن تعريف «الاستطيقا» بأنها علم الجمال يضطرنا إلى تعريف الجمال ذاته . ها نحن أولاء منذ الآن وقد أغلقت علينا أبواب مجاهل من النظريات لا مخرج منها كتلك التى تاه فيها الأخوان «جونكور» كما تاه كثيرون ممن سبقوهما حيث قالا :

«الجمال؟ آه . . . نعم . . . الجمال . . . من أين يأتى؟ وما الذى يجعله يعيش؟ وما عنصره؟ أفلاطون ، أفلوطين . . . صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية؟ كما ندركه مختلطا أم تجميع إرستطالى لأفكار النظام والمقدار ما أدرانى؟ الجمال؟ أهو المثل الأعلى؟ أهو الحقيقة مستنبطة من مجال الخاص والعابر ...؟ أم اندماج وتناسق بين مبدئى الوجود المثال والصورة؟ بين الماهية والحقيقة؟ بين المنظور وغير المنظور؟ أهو فى الحقيقة .. لكن أى حقيقة؟ حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام؟ لكن أى محاكاة؟ محاكاة بالاختيار أم بالتسامى؟ المحاكاة دون تخصيص فردى . . . حيث الإنسان ليس بإنسان؟ أم المحاكاة طبقاً لنموذج جمعى للكمال . . . ؟ أهو جمال أرفع من الجمال الواقعى؟ أهو طبيعة ثانية تضفى عليه صفة الخلود؟ ماذا؟ الجميل؟ أهو موضوعية أم لا نهائية ذاتية؟ أهو التعبيرية التى قال عنها جوته؟ أهو الجانب الفردى الطبيعى الذى تميز به هيرش أو لينج؟ أهو كلمة بيكون التى قال فيها إن الإنسان يضيف إلى الطبيعة شيئاً؟ أم هو الطبيعة كما تراها الشخصية فهى ذاتية الإحساس؟ أهو واحد أم متعدد؟... مطلق أم منوع؟ الجميل أقصى حدود اللا محدود الذى لا يعرف .. . قطرة فى محيط الله – كما قال لا يبنتز . . . وهو فى نظر المدرسة الساخرة خلق مضاد للخليقة يعيد الإنسان من خلاله بناء العالم وإحلال شىء أكثر بشرية محل الخلق الإلهى ، بحيث يصبح أكثر انطباقا والآنية المعنية ، فهو معركة ضد الله؟ قال البعض إن الجميل شقيق الخير ، باعتبار أنه يدخل فى عملية التكيف بالخير ، وبصفته إعداداً لعلم الاخلاق . وهذا وفاق رأى فيخته :

« إن الجميل نافع ، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها . . . إن هى إلا ألفاظ . . (٤) .

إن النظر فى الأشياء التى يؤكد لنا الباحثون أنها موضع الإعجاب لايمكن إلا أن يزيد من حيرتنا، ويؤدى بنا التنوع الشديد للجمال إلى فقدان الطريق ، إذ ماهو العامل المشترك بين تمثالى فينوس دى ميلو وفينوس دى ليسبوج ؟ وما هى الرابطة المشتركة بين « آريا » وباخ ، « والكوميديا الإلهية » ؟ أو بين هرم خوفو وأغنية شاعرية كتبها بول فور؟ أو بين لوحة صورها ميرو والطبلة لأوتان ؟ أو بين الغجرية المدربة وسقف قصر السكستين ؟ . . . إن الجمال الطبيعى ليبدو لأول وهلة وكأنه أقل تنوعاً من جمال الفن . . . والأذواق فيما يتعلق به أكثر اتفاقا من تلك التى تختص بالأعمال الفنية . الواقع أن الجمال فى نظر غالبية الناس كما هو الشأن عند ستاندال وعد بالسعادة (٥) والصورة التى سيرسمها الناس لأنفسهم عن هذه السعادة هى بعينها لا تكاد تتغير . فإذا نحن بحثنا فى إيجاد قاعدة للجمال عن طريق أكبر عدد من الإجابات الصحيحة على هذا السؤال : هل هذا الشىء جميل؟...لوجدنا أن غالبيتها تتجه أولا نحو جسم الإنسان وبوجه خاص نحو جسم المرأة...ثم نحو زينتها(من ملابس وحلى)،ثم نحو المساكن،ثم المدن«مواقع الطبيعة»(٦). وهكذا يجوز أن نؤمن كما يفعل مالروبان : «فكرة الجمال وهى من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً — ليست بغامضة إلا فى علم الجمال نفسه» (٧) رغم هذا فإن غالبية الآراء تقول بتدرج الأشياء التى توصف بأنها جميلة ، بل لا بتدرج الجمال ذاته . فنموذج جمال الذكر أو الأنثى مثلا غير ثابت، بل إنه يتغير بتغيير الأزمان والبيئات والحضارات . والقول بأن الفن يلعب دوراً فى هذه التغييرات هو البداهة بعينها ، ولذا نختتم قولنا بتحريف لقول باسكال : ياله من جمال يبعث السرور ! هذا الجمال الذى يحده نهر... إن للجمال عصوره،ودخول كوكب زحل فى برج الأسد يحدد لنا أصل

ذلك الأسلوب . . . وما هو جميل فى هذا الجانب من جبال البرانس قبيح فى الجانب الآخر منها . . .

هكذا تصبح الصفة الرئيسية للجمال — على ما يلوح — هى إضفاء الغموض على المشكلة ، بل وإحلال ما هو أكثر غموضاً محل شيء غامض أصلا . فإن كان الأمر هكذا أفلا يجدر بنا توفير الجهد والاستغناء عنه ؟ كان هذا رأى الأستاذ سوريو : « يعتقد البعض أن من الأمور التى لاغنى عنها أن نبحث عن تعريف للفن ولفكرة الجمال . لكن ما هذا إلا تفكير للحقيقة الكبرى ، هذا البحث الذى يهدف إلى ربطها بناحية جانبية هى فى ذاتها مختلطة غامضة . » ولنأخذ لهذا مثلا : — ماذا أراد مؤلف «المازوركا» الخامسة والعشرين ؟ ؟ هل أراد تحقيق « الجميل » بوجه عام ؟ أم « الجميل » باعتباره يتعارض وكلا من السامى والجذاب ؟؟ ألم ينشأ التعبير عن الجاذبية الخاصة الفردية الوحيدة فى « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟ وعن هذه الرشاقات وتلك الحالات المرضية والتحركات الانفعالية ، أو — إن صح التعبير — هذه التحركات العصبية التى تجعل منها كائناً قائماً بذاته ، لا بين الكائنات الموسيقية الأخرى فحسب ، بل بين إحدى وخمسين مازوركا أخرى ، ربما يقال إن شوبان قدأبدع عملا فنياً رئيسياً . لكن مامن صفة تميز وتحدد العمل الفنى الرئيسى اللهم إلا أنه يتمتع بوجود قوى ساطع بوجه خاص . « الحقيقة أن الفنون » هى التى تصنع بين المناشط البشرية الأخرى فى وضوح وبقصد سابق ، أشياء معينة ، أو بصفة أعم أشياء عجيبة يكون وجودها هو بعينه هدفها . «ما هو الجمال إذاً ؟ إنه الشعور الذى ينبعث به إلينا النجاح الكامل للفن فى مهمته . لكن تعريف الفن بهذا الشعور النهائى لا يخرج عن كونه دوراً أى دوراناً داخل دائرة . فلنقل إذا إن الهدف المباشر للفن هو الوجود الكافى كفاية دنيا للكائن الفريد فى ذاته ، وإن أمكن الوجود الكلى المنتصر الملتهب الذى يختفى فيه الدور (٨) ، لكن يا للأسف ، لن تختفى الدائرة بحال . لقـــد طرق الأستاذ سوريو

جيداً لموضوع الوجود الفنى . ولا بد لنا هنا أن نقدم له فروض التبجيل . وسوف ندعوه لمعونتنا حين يحين الوقت الذى نطرق فيه هذه الناحية . غير أن هذا الوجود العظيم يتضمن فى ذاته ما يسمى عادة بالجمال، وهو شىء لا يمكن استبعاده . . . الجمال بصفته فكرة « مختلطة غامضة »؟ فلننتظر . . . أهو عامل جانبي ؟ قطعاً لا . . . لأن الأعمال الفنية الفاشلة التى يقدمها فنان هزيل ، وهى كذلك « كائنات فريدة ، هدفها فى وجودها » إن هى قورنت بأعمال جوجان وفان جوخ وسيزان مثلا ... وإذا كان وجودها هذا هزيلا فقيراً دون « حماسة » أو « بريق » ، فهل يخرج الأمر عن كونها غير جميلة فحسب؟ أليس بواضح وضوح النهار أن فكرة «البريق» هذه تسمح بإدخال الجمال بطريقته غير المشروعة بعد أن كان المفهوم أنها مبعدة ، تلك الفكرة التى يحل محلها بشكل ما حشد من الصفات ، كان يصفها قدامى الكتاب بأنها عظمة النظام ، وعظمة الحقيقة ؟ .

عندما كتب شوبان المازوركا الخامسة والعشرين لم يكن يبحث قطعا عن «الجميل» بصفة عامة، ولا عن السمو ، ولا عن الجاذبية ... لكنه إن كان قد أراد بادىء ذى بدء أن يصل إلى « التحركات الانفعالية » أو إلى « المحركات العصبية » التى تذهل الأستاذ سوريو ، فهل كان يمكن أن يزيد شوبان فى شىء عن مؤلفى الأغانى الغرامية التى كانت تنشر عام ١٨٤٨ ؟ الواقع أن شوبان أراد أن يؤلف مقطوعة موسيقية على نغم المازوركا فحسب ، وخرجت هذه المقطوعة جميلة ، لا مراء فى هذا ، دون أن يكون فى حاجة إلى أن يذكر هذا لغيره أو لنفسه ، باعتبار أن الموسيقى غير الجميلة ليست بموسيقى ، ماكان لها أن توجد باعتبارها موسيقى . وكما يتلقى الإنسان عقابا حين يرتكب الخطأ نرى الأستاذ سوريو ، وهو لا يعرف تماماً — إذ يسير خلف نظرياته — أين ينتهى النشاط الفنى وهو إذ يقول : « يجوز أن يكون هناك فن فى عمل فلسفى ما ، أو عمل علمى ما ، أو فى عمل تعليمى ما » . وإذ يقول : بل ويكفيك « أن تنجب طفلا لتصبح فنانا .

إن أنت إلا فكرت فى أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر ، وإن أنت عرفت كيف تعطيه عيوناً زرقاء أو سوداء(٩) ... إذ هو يقول هذا نجده يخلط فى وضوح بين عمليتى الهدف والفن .. وهكذا ينتقم الجمال لنفسه حين تسخر منه .. أليس كذلك ؟

إن فكرة «الجميل» تقع فى نفس التعارض الذاتى الذى تقع فيه جميع الأفكار الأولية ، لأنها — أى فكرة الجميل — لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها، ولأنها فى وقت واحد حاضرة هاربة. على أن أكثر الفلسفات كلاسيكية بل وأكثرها شيوعاً تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهرى ، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا الأستاذ جليسون(١٠) — أن عزلوا الجميل من الكائن ، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التميز فى ذاتها * بهذا نتساءل : ما هو الجميل ؟ ثم نجيب حين لا نجد إلا الإجابات اللفظية البحتة . وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل - شأنه شأن الحق والخير - يعيش فوق العقل والمنطق والعمل ، تتحول فكرته مع تحول فكر الكائن ، على أن يكون مفهوماً بلغة حديثة ، وأنه من خواص الكائن وقيمته . وعلى أنه ليس بشىء آخر غير الكائن نفسه ، إن نحن نظرنا إليه من زاوية هذه القيمة . نتيجة هذا أن « الجميل لا يقبل التعريف ، حكمه هنا حكم الكائن . والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها وفى مجالنا هذا لا وجود لهذه الأفكار

---

* وتلك أيضاً فى مجال آخر — فكرة فاليرى إذ يقول : ما دام فيلسوف الميتافيزيقا قد بحث الأمر فى الحق ووضع فى بيته هذا كل عواطفه وعرفه حين اختفى التناقض الظاهرى ، ثم اكتشف بعد ذلك فكرة الجمال وسعى لتميتها وتنمية نتائجها ، فهو لا يستطيع إلا أن يبحث عن حقيقته .ها هوذا يتابع حقيقة ماتتخذ اسم «الجميل» ، ولكنها من نوع آخر ؛ ويخترع دون أن يقصد حقيقة الجمال . وهكذا نجده يفضل الجميل على اللحظات والأشياء ، ومن بينها اللحظات الجميلة والأشياء الجميلة (انظر متنوعات ٤ — ص ٢٥٥) .

الأخرى والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، بالتجربة المباشرة التى لا تقبل التقليل وكل ما يمكن أن يقال عنه يصبح من قبيل التكرار الذى لا جدوى منه .

لا تدهش إذاً من أن الجميل شىء لا يعرف ، لكن لا تخف ، إن أنت استخدمت هذا التعبير ـ من ألا تصل إلى موضوع ما دام الموضوع قائماً موجوداً . ومن ناحية أخرى، فإن الكائن بوجه عام ـ نقصد الكائن غير الملموس أصلا ـ غير موجود ، ولذا لا يمكن أن يكون جميلا . على أن الموجودات فى ذاتها ـ تلك التى تتصف بالجمال بشكل يزيد أو يقل بحال ما ـ هى الكائنات التى تنتجها الطبيعة أو تصنعها يد الإنسان. من هنا كان القول بعدم وجود جمال مثالى منفصل ، يعيش فى ذاته ولذاته .

ولقد فهم الأستاذ سوريو تماماً أن الجميل يرتبط با كتمال معين للوجود والكائن ، لكنه نسى أن الكائن يمكن أن يكون هدفاً ، أو كائناً يقبل الإدراك إدرا كاً منوعاً يتنوع طبقاً لاختلاف مواقف الشعور أو الضمير. فهذا الشىء بصفته موضوع معرفة ، شىء حقيق، وما حقيقته هذه إلا كيانه باعتباره مبعث لذة فى ذاته بالنسبة للحواس المدربة. وهكذا لا تصبح فكرة الجمال « غامضة » أو « مختلطة » بحال من الأحوال . ومع أنها لا تستطيع الدخول فى إطار أية فكرة، فهى محدودة واضحة قدر دقة فكرة الحقيقة، أو فكرة الحق ووضوحهما، وهى تمثل شكلا من أشكال الرغبة الملحة للكائن رغبة هى فى حقيقتها صميم الإرادة البشرية تنبع من إرادة المبدع ومن حساسية المحب للفن . . وتتخذ هكذا صفة الهدف المحورى وصفة القيمة التى يدعيها أو يعترف بها المبدع أو الهاوى ، وصفة المطلب الروحى المجسم أو الذى يمكن أن يجسم .

ملخص طريقة البحث

يفهم مما سبق أن استخدام لفظى « جميل » و « جمال » أمر مشروع ولو أنه لايمكن أن يكون هكذا إلا إذا استعنا بتجربة جمالية. ويتطلب هذا منا طريقة خاصة نتبعها: إذ لا يمكن أن يكون هناك علم للفن يستحق هذه التسمية إلا إذا استند إلى أوسع تجربة ممكنة لحقائق الفن . وأول تجربة هنا تجربة عالم الجمال نفسه. وهو الذى تفترض فيه أنه قد اكتسب بعض الثقافة الفنية ، وأن فى إمكانه اكتساب الخبرة ؛ إن هو مارس أحد الفنون الجميلة ممارسة عملية . غير أن قدرة عالم الجمال لا يمكن إلا أن تكون محدودة جداً . ولذا يتحتم عليه أن يلجأ إلى قدرة الآخرين. وفى مجال الفن ، كما هو الشأن فى كل المجالات ، هناك علماء و « رجال مهنة » متخصصون ، خبراء فيها ، لا بد من الاستشهاد بهم . والشهود الذين نخصهم ـ وهذا طبيعى ـ هم الذين يعرفون أكثر من غيرهم عما يتكلمون ، نقصد هنا أولئك الذين يصنعون الفن ، أى الفنانين .

هناك من يلجأون إلى الفلاسفة أولا، وعلم الجمال على ما يلوح هو مجالهم، وكثيرون من عظمائهم قد كرسوا له بعض مؤلفاتهم، غير أن خبرتهم الفنية ليست للأسف دائماً على نفس المستوى من عبقريتهم الفلسفية . فقد قيل عن « كانط » مثلا إنه يتحدث عن الفن وعن علم الجمال وهو لا يعرف شكسبير! بل ولم يزر متحفاً للتصوير ! وإنه ـ فى مجال الموسيقى ـ يضع نغم النفير العسكرى فوق كل شىء (١١) ونحن لا نقر هذا الرأى الذى لا ينطوى على الاحترام ، لأن الآراء التى أصدرها « كانط » عن الفن سليمة . ودون أن نستطرد فى الحديث فى هذا الموضوع الذى ناقشناه حالا نجد أن « كانط » قد أثبت أنه لا يوجد « علم للجمال » بل يوجد نقد للجمال فحسب . كما أثبت أن قواعد الإنتاج الفنى لا يمكن أن تصاغ قبل إتمام العمل الفنى نفسه ، بل « يجب أن تستنتج » من العمل نفسه. أى من الشىء الناتج (١٢) . ورغم هذا ترتبط آراء هذا الفيلسوف فى الفن ارتباطا وثيقاً بنظريته فى مجموعها ،

لدرجة يصبح من العسير معها عزلها وحدها دون قبول النظرية فى مجموعها . بل وهناك أكثر من هذا. فغالباً ما يتخذ علم الجمال صورةالتوسع بالأمثلة أو بالتطبيق الميتافيزيقى ؛ فشوبنهاور مغرم بالموسيقى لأنها هى الفن الذى يتفق ونظريته . وإذا كان فن العمارة أو فن النحت يتفق وهذه النظرية ، فإن هذا أمر لا يهمه كثيراً.وأخيراً فإن للفلاسفة قدرة خاصةعلىالوقوف فوق ربوة عالية ، وهم بهذا يعرضون أنفسهم لعدم رؤية حقائق الفن ، وقد تكون هذه الحقائق مادية لدرجة كبيرة . لذا نجد أن الفنان لايعرفدائماً نفسه من خلال آرائهم . يقول المسيو جيلسون : يلوح أنه عندما يتحدث فيلسوف عن فن التصوير ، ما من مصور يفهم ما يقول ، وعلى أى حالفإن مايسميه الفلاسفةتصويراً هو شىء آخر غير ذلك الذى يرمز إليه المصورون بهذا الاسم . (١٣) .

لهذه الأسباب سوف نقف بعيدين عن الفلاسفة ، ولو أنه ليس من المفروض أو من الممكن إبعادهم كلية ؛ لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما من العلوم الانسانية كعلم النفس والتحليل النفسى وعلم الظواهر وعلم الاجتماع ، وليست هذه العلوم فلسفة، ولكنها تمس الفلسفة عن قرب . ونحن هنا لا نطرق موضوعاً جديداً ، فمنذ عشرات السنين والفلاسفة يجعلون من ذلك الموضوع تخصصاً لهم، وقد يكون من الخسارة أن نحرم أنفسنا من نورهم . غير أنه من الجائز أن يكون الكلاسيكيون من الفلاسفةقدأخطأوا،لكنهم لم يخطئوا عندما أخضعوا أمور الفن للتفكير الفلسفى . وهاك ذى لاكرو يغادر القاعة وسط محاضرة عن تقدم « الفن » يلقيها سيد اسمه « رافيسون » وها هو ذا يحكم على « تين » بأنه « مدع للعلمن الدرجة الأولى » (١٤) بسبب دراسة كرسها « تين » عن الفنان « روبنس» و « رينوار » يغضب إذ يقرأ مقالا عن : « الفن » كتبه بيرجسون (١٥) . ويهاجم فلا منيك فلسفة فن التصوير التى أوحى بها برونشفيج(١٦)، ولكن

هذا لا يعنى إطلاقاً أن يكون ما قاله « تين » و « رافيسون » و « بيرجسون» و « برونشفيج » من قبيل الترهات ؛ لأنه إذا كان من العسير على الفلاسفة فهم وجهة نظر الفنانين ، فإنه يصعب على الفنانين فهم وجهة نظر الفلاسفة وثمةحقيقة مع هذا تقول بأن الأعمال الفنيةوالنشاط الفنى يخلقان مشكلات تتعلق بالمغزى الفلسفى وتتخطى حدود الشرح الإيجابى . وما مجرد إثارة هذه المشكلات إلا من قبيل الحديث الفلسفى . ولكى نحاول إيجاد حل لهذه المشكلات ، يتعين علينا أن نحتفظ لأنفسنا بحق تفضيل فيلسوف على آخر وبأن نقف كما فعلنا فى حديثنا عن الجمال عند الفلسفة التى نفضلها.

وبالقدر الذى نحاول به حل رموز الفلاسفة ، يصبح من المفيد أن نستطلع آراء كتاب المقالات والنقاد ومؤرخى الفن ؛ وكلهم يتمتعون بوجه عام بمزايا القدرة والتحمس فى مجالاتهم . صحيح أن هذا غير كاف لنزع سلاح الفنانين فى رفضهم للفلسفة إذا علمنا — كما يقول « ديجا » — « أن رجال الأدب يشرحون الفنون دون فهمها » ورغم حسن القصد لدى رجال الأدب ، فهم ليسوا من أهل المهنة،ولم يضعوا أيديهم فى «معجون الألوان » ، كما أن الأديب لا يستطيع « تصور المآسى الصغيرة التى تلازم الفنان خلال التنفيذ إلا بمطابقتها بمشكلاته الخاصة التى تصادفه ويجد لها حلا فى عقله » (١٧) . وهناك ما هو أخطر من ذلك ، فالإبداع الفنى يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها والناقد لا يستطيع الحكم على العمل الجديد إلا فى ضوء قواعد مستقاة من معلومات اكتسبها من أعمال سابقة (١٨) فكيف والحال هكذا لا نفقد الطريق ونحن حيال أشد أنواع الإنتاج المستقبلة أصالة وأكثرها ثروة ؟ من هنا كانت أخطاء النقد الفنى التى نعرفها ، والتى يسهل علينا تنفيذها صراحة . وأخيراً فليس من المستبعد أن يكون كاتب المقال أو النقاد ، بل والمؤرخ متأثراً بأيديولوجية يمكن أن تفسد وجهات نظره وتغير من أحكامه.

ولقد عيب على رسكين عيباً شديداً تقديسه للمبادىء الأخلاقية ووعظيته . ونلاحظ فى أيامنا هذه أن النقد الماركسى والنقد الطبيعى على السواء نقدان موجهان ، ألا تدين كتب مارلو بنجاحها فى أغلبه إلى استعماله الفن كوسيلة لتنسيق الأساطير الكبرى المعاصرة فيما بين بعضها والبعض الآخر تنسيقاً كله حيوية ؟ .

وسوف نستخدم المصادر الأدبية فى تحفظ، ليست بأقل قيمة من غيرها متجاوزين عن قيمة الأساليب الجديدة وإدراكها — فقد كشف بودلير لمعاصريه كلا من فاجنر ودى لاكروا ودوما . وعاون أبولينير فى تشكيل الحركة التكعيبية ، وأشاد « أوهد » أول من أشاد بعظمة دوانييه روسو . بل ومن الجائز أن تداخل إليهم الخشية من أن أوكاك يتمشى مع أعجب فنانى التفكير خوفاً من أمر الأجيال القادمة، طبقاً لما أسماه فاليرى «خرافة استهواء الجديد» (١٩) . ومع هذا فمن الجائز أن يكون السبب فى ضعف الناقد هو بعينه مصدر قوته أيضاً ؛ لأن الفنان الذى اختار لنفسه مذهباً فى الشعر ، أو فى التصوير ، أو فى النحت ، لا يكون طليق الفكر عند ما يحكم على مذهب يختلف عن مذهبه هو . لهذا يصبح الهاوى المستنير أكثر استعداداً منه لأنه غير مقيد بشكل من أشكال الفن يلتصق بشخصيته ، ولذا فهو قادر على تقدير أساليب لاتتفق فيما بينها فى وقت واحد. وهو قادر كذلك على تذوق أوسع، مع إصدار حكم أكثر صوابا ، وما إن تهدأ العواطف الجارفة بالنسبة لمعاصر حتى يتحقق اتفاق الخبراء حول الأعمال ومؤلفيها. مثل هذا الاتفاق الذى يعود إلى الماضى كاف لنا لأنه لا يغطى آلاف السنين من إنتاج فنى انتشر فى القارات الخمس ، بل إنه أكثر من كاف لإرساء قواعد علم الجمال ، حيث إنه لا يتعين علينا أن نقامر حول الاتجاهات التى سوف تحكم الفن مستقبلا .

ومهما تكن فائدة الأدب الذى ينتشر حول الأعمال الفنية الكبرى

فإنه يحسن منح الأولوية للفنانين أنفسهم، فهم وحدهم الذين يعلمون أسرار المهنة،وهم وحدهم الذين تدربوا على أعمق الأسرار،وهناك أمور لا يستطيع غيرهم معرفتها ، وقد فهم فيكتور هوجو هذا حين أكد أن أحسن ناقد هو الشاعر قائلا: ما أعجب أمر من يحملون تجريد الشاعر من النقد! فمن أحسن من عامل المنجم معرفة بسر أدبه ؟ لقد كتب داتى قواعد اللغة ، ووضع شكسبير على لسان هاملت نقداً صحفياً عن مسرحية مدهشة(٢٠) المؤكد أن الرومانتيكية قد نمت لدى الفنانين ضرورة شرح أنفسهم أمام جمهور تأثر . وكان الفنانون يطالبون منذ فترة طويلة بحق التحدث وسبق أن حدث نفس الشيء فى القرن الثامن عشر حيث قال النحات « كونتان » ، « لا يمكن أن ترفض النظر إلى رأى قوم كرسوا حياتهم لدراسة الفن نظراً جدياً إلى أقصى الحدود ، أولئك الذين أثبت نجاحهم أنهم يعرفون مبادئه (٢١) . ويرى فالكونيه أيضاً أن من الضرورى أن تأخذ الفنان مأخذ الجد حين يتحدث عن فنه ، حتى ولو لم يكن يحسن الكتابة ، فإن لما يفضى به قيمة تزيد عن الشروح التى يقدمها محترف الأدب والذى يكتب حول موضوع لا يعرفه ، أولا يعرفه جيداً، يعرض نفسه مهما يكن تفكيره ، ومهما تكن عبقريته لكتابة بلاهات . وعلى العكس من ذلك فالذى يكتب دون ادعاء بالعبقرية الأدبية ، إلا ما يمارس من أمور ، لا يمكن أن يتعرض للهجوم، لأنه لا يمكن مهاجمة من يتحدث ويكتب عما يفعل حتى ولو كان ما يكتبه غير صحيح أو غير أنيق . ماذا إذاً؟ الأمر هنا أن نقدم تعليلا منطقياً مستقيماً لمادة متعرجة . « وما من شخص إلا ويشعر أن جميع الأحكام تأتى فى صالح الفنان، ويضعف فالكونيه قوله: إن ما يكتبه الفنانون — أو إن شئت — المجالات التى يترددون عليها — هى التى تقدم لرجال الأدب أحسن مالديهم من كتابات عن الفنون . كان «بلين» ينقل ما يكتبه الفنانون نقلا ، وعند ما كان يستحيل عليه التحدث إليهم أو استشارتهم أو عند ما لم يكن يستطيع أن يستمع إليهم شخصياً أو أن يمسح ما يقولون كان ينتج هذه المتناقضات والقرهات التى تنتشر فى كتبه الثلاثة » (٢٢) .

الحقيقة أن الرجوع إلى الفنانين يصطدم بعقبات تزيد على تلك التى يفترضها فالكونيه : فقد قيل « إن كبار الفنانين لا يفكرون إلا قليلا جداً، وحتى كبار الشعراء كذلك (٢٣) » . .ولكن بل وقد تكون هناك فى رأينا أفكار هؤلاء وأولئك — من الفنانين والشعراء ، رغم أنهم ليسوا جميعاً فى بساطة كبساطة هنرى روسو . . هذا بالإضافة إلى أن آراء الفنانين المفكرين تأتى أحياناً رديئة : فبدلا من أن يتحدثوا عن تجاربهم فى الفن نجدهم يثرثرون ثرثرة فلسفةعقيمة ويالها منثرثرة !! ! ولقد خيب «بروديل» مثلا فى هذا الصدد أملنا ويحدث أحياناً أن يكون الفنانون كما يفعل النقاد ، مشبعين بأفكار معاصرة خاطئة، ـبأحكام فاسدة تصدر عنالبيئة،بلوتجدهم أحياناً يسيرون فى ثنايا السطحيات التى تنكرها أعمالهم الفردية دون أن يقصدوا إلى هذا قصداً : وكم منهم مثلا من أعلنوا خضوعاً غير مشروط للطبيعة ، ثم أداروا لها ظهورهم فى عملهم الفنى ؟ ثم إن الفنان بوجه خاص لا يمكن إلا أن يكون متحيزا ، ولطالما كافح ليثبت وجوده ، ويصوغ أسلوبه وفنه ونظرته للأمور والأشياء صياغة لا تطالبه باتخاذ سبيل شخص آخر فى الأسلوب والفن والنظرة ، فمن المحال أن يكون «آنجر» شخصاً غير هذا الذى يتفجر ضد دعوى لاكروا . والعكس بالعكس . لذا نرى أن ما يكتبه الفنانون غالباً مايعطى شعوراً بالدفاع عن آرائهم هم.ويقول فاليرى هنا : أكاد دائماً أن أصطدم بنظريات الفنانين ومناقشاتهم ، ودائماً أشعر بأنها مصابة بآفة التفكير المضمر فى الممارسة المباشرة وبأسلوب فردى وما يريد أن يفعله الفنان وما يريد إخفاءه من سهولة وصعوبة وما يخفيه فعلا وما يشعر به من سـعادة ، يتخذ مظهراً شمولياً كلياً فى غير تحديد أو انتظام (٢٤) . إن الفن فى نظر الفنان هو فنه هو ، ولا يمكن أن يكون غير هذا .

ليس من شأن هذه المعارضات المخيفة أن تثبط من عزيمتنا ، فهى تعنى ببساطة أن أقوال الفنانين كأقوال الفلاسفة والنقاد ليست بقواعد سماوية

منزلة . ولذا فلن يكون من الحكمة أن نقبلها وعيوننا مغمضة . بل لا بد من التوفيق والنقد ، وإخراج الحبة من التين ، والإبقاء على الحبة الطيبة وإلقاء القش بعيداً . ولا بد أن نأخذ فى اعتبارنا المعادلة الشخصية للفنان ومعدل ذاتيته . ولابد من تحديد مابه هو وما يعكس عقلية المجموعة التى ينتمى إليها لا شعورياً . وسوف تؤدى المقارنة بين النصوص التى استئصل بعضها ، كما أنه سوف يساعد هـــذا على استخلاص الحقائق . والطريقة هنا نفس طريقة العلوم كلها ، تعتمد على الاستشهاد ، وعلى أن الحقيقة المؤكدة فى التاريخ تصبح مؤكدة بفضل ما يشهد شهود عديدون ، عرف عنهم الإيمان واستقلال الرأى .

ونفس الحال نجده فى علم الجمال ، إذ يمكن فيه أن نعترف بصحة نقطة اتفق عليها فنانون أجانب لوجود اتفاق فى نشأتهم وذوقهم وأسلوبهم وطبيعة أخلاقهم . مثال هذا ما نراه لدى «ديدرو» الذى لا ينصح المصور الفنان بالخضوع لنموذج معين . وينطبق هذا على «آنجر» و«دى لاكروا» و«جوجان». هنا نجد أن من حقنا الاستشهاد .. هنا حيث الانطباق شامل لكثيرين .. نستشهد ونقفل باب الحديث فى هذه الناحية .

لا شك أن السير فى مثل هذه الطريقة أمر دقيق، وخاصة أن الخلاف يمكن أن يكون أحياناً أكثر فائدة من الاتفاق . وهنا يصبح عدد الشهود الذين نستشهد بهم قليلا. ربما نكون قد أسأنا تفسيرهم، لكننا على أى حال نأخذ على عاتقنا مسئولية اختيارهم . ونحن على ثقة مقدماً من أن النجاح لن يصيبنا كلية فى نهاية هذا البحث . ويجب دائماً أن نعتذر عن عدم الحديث فى فن التصوير .

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر : الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل : تلك التى توجد لدى الهاوى الذى يقرأ قصة ، أو قصيدة شعر ، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال ، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية ، باعتبارها أعمالا فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا . وباعتبارها غير موجودة فى الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشرى . وهكذا يصبح الفن ، كما قال بيكون عبارة عن الانسان مضافا إلى الطبيعة ، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يداه

فالنشاط الفنى إذاً ليس نشاطا فلسفيا بحتا ، كما أنه ليس بنشاط عملى على نسق النشاط الخلقى الذى يتجلى فى سلوك الفرد . لكن ما دام النشاط الفنى يصنع شيئا ما ، فإن هدفه هو الأشياء التى يبدعها : وكلمة Poïein فى اليونانية وتأتى منها كلمة poésie ـ الشعر ـ لاتعنى شيئا آخر غير « يفعل » أو « يعمل » . كما أن كلمة ars فى اللاتينية تعنى الوسائل المتبعة والمواصفات المستخدمة لفعل هذا الشيء أوذاك . من هنا نتساءل : أليست الحاجةالملحة إلى عمل شيء ما ، ولإنتاج شيء ما.ولإعطاء شكل لما لاشكل له ، ودعوة كائنات إلى الوجود ، ماكان لها أن توجد دون موجدها . . . أليست هذه الحاجة هى إحدى المميزات التى يتميز بها الفنان ؟ .

والعامل ، والصانع الدقيق ، والفنى الصناعى كلهم يصنعون أيضا أشياء لكنهم لايهدفون أصلا إلى الجمال . . . ثم إنهم يدخلون بأنفسهم فى أعمالهم التى يقومون بها بدرجة تقل عن تلك التى يتدخل بها الفنان فى أعماله الفنية، لأنهم لايخلطونها بلحمهم ودمائهم ، ولا يشكلونها بصورتهم وعلى نسق أشباههم ، وهكذا يصبح النشاط الفنى هو النشاط الذى يقترب أكثر من غيره من النشاط الإبداعى .

وهو بالتالى الذى يستحق وصفه أكثر من غيره بالصفة الإبداعية .

أليست خاصية المبدع هى أن يخرج عمله من عصارته ويطبعه بطابعه كاملا؟. الواقع أنه لايمكن أن نتحدث عن الإبداع فى الصناعة بالنسبة إلى «ثلاجة» ولا عن الإبداع الفنى بالنسبة لصاروخ عابر القارات ، فى حين أننا نتحدث عن آخر الأزياء التى « يبتدعها » فنان أزياء كبير كأنها « إبداع » .

إن دراسة الإبداع الفنى تنبع من علم النفس ، وسوف نطرق هذا العلم من بعض نواحيه لنا خاصة تلك التى تقبل المناقشة أكثر من غيرها، وبالذات تلك التى تأتى لنا بأكبر قدر من الضوء .

الفصل الأول

المجتمع والفرد

إنها لفكرة شائعة ، عامة ، وشائكة ، شأنها فى هذا شأن جميع الأفكار الشائعة ، تلك التى تحدد العلاقات بين الفرد والمجتمع — فالفرد يتكيف — هكذا يرى علماء الاجتماع من اتباع فلسفة « دير كهايم » التقليدية — بفعل مجموعته التى يعيش فيها ، بما فى كل هذا المعنى من سمو . وهو يدين لهـــذه المجموعة بأحسن وأثمن مايملك . ويرى فلاسفة الفردية — على العكس من ذلك — أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيما يتصف بالقدرة على الضغط ليخنق الفرد ، وأن من الضرورى إذاً أن نلقى بها جانبا حتى نحقق وجودنا. هنا نستطيع أن نرى ما ينتج عن ذلك فيما يختص بالظاهرة الفنية ، ونتساءل: هل يعتبر الفن قبل كل شىء إنتاجا للجماعة ، سواء تم التعبير عنه مباشرة مع إغفال اسم مبدعه ، أم أنه ، لـكى يخرج إلى حيز الوجود ، ينطبع بشكل الفنان واسمه ، مادام الفنان بنفسه هو الذى يخلقه ويستخدم فيه أدواته هو ؟ . أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذى يخرج كل شىء من صميم أعماقه هو دون أن يدين بشىء لبيئته أو لمجموعته التى يعيش فيها ؟ .

لن نأخذ أصلا بهذه النظرية أو تلك ، فالحقيقة أن الإبداع الفنى عمل فردى ، والمجتمع هنا — كما هو الشأن فى أى مجال آخر — لايخترع شيئا ، ولـكنه يكتفى بالاحتفاظ بالعمل الفنى وبنقله ، وعلى أكثر تقدير ، يشحذ قريحة الاختراع . مع هذا فالفنان لن يأتى بالجديد ، ولن يضيف إلى تراث المجموعة شيئا إذا لم تـكن جذوره قد امتدت فيها . وإذا لم يجد لديها المواد

الخام ووسائل التعبير والمعجبين بفنه والدافع الذى يحتاج إليه ، ليتحداها بعد أن يكون قد استند إليها ، مثله مثل الشجرة التى لا ترتفع فوق التربة إلا إذا وجدت فيها غذاءها ، ومثله كمثل من يستند إلى القيود ليصنع الحرية .

الجماعة المبدعة

قبل أن يدعو علماء الاجتماع لفكرة الجماعة دعوة مطلقة ، كان القرن التاسع عشر يدعو فى اتفاق إجماعى إلى تأليه الشعب ، ولم يكن هذا أمراً ورثه عن الثورة الفرنسية بقدر ما ورثه عن الرومانتيكية الألمانية الأولى ، والتى ارتبطت ارتباطا وثيقا بحركة العصيان الوطنية . ويرى بعض هؤلاء العلماء هنا أن الضمير العالمى يتجسم فى الشعب . ويرى آخرون — ويكاد يكون هذا هو نفس الشىء — أن الشعب هو التعبير الصحيح للطبيعة، وأنه هو الذى يمتلك قوى الحياة ويمثل صفات الجنس البشرى وصوت الله .

هكذا يبدو الشعب وكأنه « أداة الأشياء الكبرى جميعا » (١) فهو فى مجال السياسة أداة التقدم وبطل الحرية والعدل ، وفى مجال الفنون الجميلة أصل العبقرية المبدعة ، فالكاتدرائيات من عمل الشعب ولا اسم لمنشئها ، والشعب مصدر الشعر : لأنه — تبعا لرأى « هيردر » — يوجد قبل وجود الشعر النابع من العلم والتفكير ، شعر يقرضه الأفراد ، ينبع من قريحتهم البدائية ، وهو الشعر الحقيق الوحيد الذى يعبر عن روح الشعب ويولد لدى كل شعب من الشعب نفسه .

وقد لاقت هذه الآراء قبولا كبيراً فى البحث عن مولد أشعار الملاحم القديمة كأشعار هوميروس والنيبلوجن والرامايانا و « أغانى الإشارة » فى العصور الوسطى، ونحن نكتفى هنا بعرض نظرية الإخوة « جريم » : ما مصدر هذه التشكيلات الفنية البدائية إذن تبعا لهم ؟ من الجائز أن تكون قد تكونت على ثلاث مراحل زمنية ؛ فى بادىء الأمر وجدت الملحمة ، وهى

عبارة عن مادة أسطورية انتشرت فى الشعب الذى تعيش طافية فيه ، ولو أنها مادة عضوية تماماً . ويحدث هنا أن يتخذ جزء من هذه المادة فى مجموعها لأسباب طارئة ، شكلا ووزونا تأتى منها أغنية قصيرة جدا تسمى فاصلا (lied) أو « الليد »(*) .

وسرعان ما تتجمع حولها بصفتها نقطة تبلور عناصر أخرى ، أغان قصار أخريات تتكون عن طريقها وفى مجموعها قصيدة شاعرية من قصائد البطولة . لاتحتاج هذه القصيدة إلى أن تثبت بطريق الكتابة ، لأنها تعيش حية فى الضمير الجماعى ، ولو أنها تكتب فقط حينما يهددها خطر الزوال ، وهى ليست من عمل مؤلف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نظراً إلى أنها تنبع من الشعب كله . « فإن الشعر الشعبي لا يأتى من شعراء أفراد يمكن تسميتهم بأسمائهم ، بل إنه يصدر عن الشعب نفسه » وأخيرا فإن الملحمة عمل ذو حقيقة اجتماعية ، شبه إلهية ، وعلى غرار هذه الحقيقة نلقها بريئة كل البراءة ، نقية كل النقاء ، كاملة فى كل تعبيراتها وضرورية فى مظاهر تعبيرها . والأغانى الشعبية — شأنها شأن كل ماهو طيب فى الطبيعة — تظهر فى هدوء من القوة الساكنة للكل (٢) .

وقد شاعت هذه النظرية فى فرنسا خلال القرن كله ، حيث افترض — كما يفعل الإخوة « جريم » أن المدائح عبارة عن مقطوعات شاعرية قصار تشيد بأعمال البطولة قد ظهرت أول الأمر ثم تجمعت فى ذاتها وتحولت إلى قصائد حاكية . لكن لايوجد لدينا أى أثر من آثار هذه الأغنيات التى يقال عنها ، والذى يحدث أنها تخترع عندما تحتاج إليها قضية شعبية ما . ولقد دافع جاستون بارى عن غريزة الإبداء لدى الجماهير ، رغم أنه عاون

(*) نوع من الموال الرومانسى شاع فى ألمانيا

كثيرا فى إلقاء أضواء على كثير من الغموض ، وعرفنا بدور شعراء المدائح فى العصور الوسطى تعريفا طيبا. حيث يقول إن المدائح البدائية عن شارلمان قد نشأت أيام حياته بفضل حماسة الفرنسيين (٣).

ويتبع « رينان » فرضاً يلونه بلون تشككه المحبب ، حيث يقول : « إننا لا نمعن التفكير فى الفرد قليل الأثر فى هذا كله ، فى حين أن الإنسانية هى كل شىء ، وحتى ينمحى . . . والمؤلف الحقيقى فى هذا روح الشعب وعبقريته ، وما الشاعر إلا الصدى المتناسق ، وأكاد أقول الكاتب الذى يملى عليه الشعب روحه ويقص عليه أحلامه الجميلة من كل مكان(٤) . وبعد مدة طويلة ، يعود رينان إلى نفس الموضوع حيث يقول : إن أجمل الأشياء لا اسم لمؤلفها . . وماذا يفعل بالنسبة لى هذا الرجل الذى يأتى ليقف بين الإنسانية وبينى ؟ . . . إنه ليس هو « المؤلف » . . إنه الشعب ، إنها البشرية التى تعمل عند نقطة من الزمان والمكان ، إنها المؤلف الحقيقى ، والمجهول هنا أكثر تعبيرية وأكثر حقيقية ، والاسم الوحيد الذى يجب أن يحدد مؤلف هذه الأعمال الصادرة عن القريحة هو اسم الشعب الذى تفتحت من عنده ، واسم الشعب هذا منقوش فى كل صفحة بدلا من أن يكون منقوشا فى صورة عنوان (٥) .

وإذا كان الفن العظيم من إنتاج الجماعة ، فإن نفس الشىء يقال ، من باب أولى ، عن هذه الفنون الثانوية التى تسمى بوجه خاص ، فنوناً شعبية ، مثل الأغنية والتصوير البـــدائى ورقص الفلاحين ، والقصة الشعبية (الفولكورية) الخ . . . وكلها يجدر جمعها فى عناية بدلا من أن تظل كمية مهملة . أليست أقرب من غيرها من الطبيعة ، أوليست عارية عن الاصطناع والتدقيق والتقليد ؟ ألا تحمل القريحة والعبقرية والصحة والحكمة ونبل الشعب الذى صورها ؟ أليست كالمياه النقية التى تتولد منها الفنون الراقية والعصارة التى تبعث القوة فيها من فترة لأخرى كما فى الحقن بدماء جديدة ؟

إن دور جيراردى نير قال فى إعادة الكشف عن الأغانى الفرنسية القديمةمعروف (٦) ، وما دفاعهعنها الذى يحرك المشاعر الإلاصدى لدروس آتية من ألمانيا : « إنى أذكر — والإعجاب يملؤنى — تلك الأغانى والقصص التى اهتزت لسماعها مشاعر طفولتى . . . ولقد تغنى كل شعب قبل أن يكتب ، وكل شعر مستوحى من مصادره الساذجة . . وإسبانيا وألمانيا ، وانجلترا تقص حكاياتها الوطنية والفخر يملؤها . . . فلماذا لا تكون لفرنسا قصصها ، هل الشعر الحقيقى هو الذى ينقص هذا الشعر ؟ أم أنه التعطش الحزين إلى مثل أعلى ، ذلك الذى تتولد عنه أغنيات جديرة بأن تقارن بأغنيات البلاد الأخرى ؟ قطعا لا ، إن الثروات الشاعرية لم تكن تنقص الملاح والجندى الفرنسى ، وهما لا يحلمان فى أغانيهما إلا بالعذارى من بنات الملوك والسلاطين ، بل والعشيقات . . . لكن الذى حدث فى فرنسا هو أن الأدب لم يهبط يوما إلى مستوى الجماهير الكبيرة ، والشعراء الأكاديميون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفهموا يوماً هذه الإيحاءات كما فهمهاوأعجب بها الفلاحون من خلال أغانيهم وأشعارهم السريعة الزوال ، أو العابرة . وكم هى عديمـــة اللون ، وكم هى متكلفة الوقار والرصانة(٧) وفى اختصار ، يعتبر الشعب ينبوعاً لا ينضب شعره ، على أن السذاجةهى الصفة الرئيسية للتعبير الشعبي ، وعلى أن الأغانى قصاصات غير مترابطة من أحاك وطينة ، وعلى أن الفن الشعبي يسمو على الفن النابع من العلم سمواً كبيراً ، وهذا كل مافى الأمر .

الحق أن السذاجة لا توجد حين تفتقد ، ولا بد من أن يظل الإنسان بسيطاً أو أن يظل فريسة لآراء سائدة حتى يتصور أن قصيدة ما ، أومقطوعة موسيقية ما ، أو قطعة بناء ما ، يمكن أن تكون من عمل الناس جميعاً ، والقول بالفن قول بالتشكيل والتنظيم وتنسيق الأجزاء فى الكل ، وتكييف الوسائل بالأهداف . . . وهو قول بوجود تأثيرات مجتمعة ، ومفاجآت محسوبة ، ومتناقضات ومتناسقات مقصودة ... حتى يسرى العمل فى الزمن

إعداداً وتقدماً وختاماً . من أى مصادفة يأتى هذا النجاح من خلال المراحل التى يقال بها من المائة ألف عقل التى يراد تسميتها فى فخار ، روحاً شعبية ، أو ضميراً جماعياً ، أو عبقرية الجنس ؟ إن الفكرة الرائدة الوحيدة لشىء فكرة ضرورية . . . وما هى حقا إلا فكرة المؤلف ذاتها .

ولقد كتب «جريم» فى عام ١٨٣٨ يقول : «إن القول بأن أغنية رولان من عمل شاعر واحد أمر لن يصدقه أحد» كما كتب جاستون بارى فى عام ١٩٠٠ يقول : « إن مؤلف أغنية رولان يدعى « فيلق » .. غير أن جورج بيدييه قد فند هذا الجهال ، لأنه — من جهة — توجد كتابات أسطورية غامضة وقصص المسافرين الرحل ، عن شارلمان ، وحكايات محلية ، وسلوات ... ومن جهة أخرى ، نلاحظ أن الأغنيـة مكتوبة كتابة لا غموض فيها . . أغنية رولان . وينحصر الأمر فى أن نتساءل : كيف نتصور نحن علاقة هذا بذلك ، يكفى أن نقدم شرحا واحداً ، يفرضه علينا هنا ضيق المكان إنها فى الواقع طبائع أفراد ، أهمها طبيعة شخصية رولان ، وكلها تتضمن الحقائق وتحددها. وإذا نجحت فى أن أوضح أن جميع روابط هذه القصيدة، وهى على أكبر جانب من التعقيد،وترمى إلى تحقيق نفس الهدف وهو إبراز شخصية رولان حال ظهورها ، فإنى بهذا أبرز مهارة التركيب ووحدة الاتجاه وترابط هذه الروابط . وكلما أفلحت فى هذا أصبح من حقى أن أبين أنها من عمل فرد واحد ، وأن نسب شرف تكوينها لشاعر واحد (٨) .هذا ولا يحق علينا هنا أن ندخل فى تفاصيل التحليل الجانبية التى تنتج عن هذا لكن لنا أن نصرح بأن الفوز حليفنا ، وأن نظرية الأغانى المتفرقة التى تجمعت قد هدمت هدماً لا رجعة فيه .

وإنكار نسبة العمل الفنى للشعب لا تؤدى إلى إنكار اشتراكه فى إخراج هذا العمل ، فصنع المراحل الكبرى من قصيدة البطولة يفترض عقلية ورأياً وعقائد وذكريات مشتركة لجماعة كاملة . وفيما يتعلق بأغنية

رولان ،نلحظ أنها تستخدم التقاليد،وهى تقاليد يمكن أن تكون مستعارة من سرد تاريخى ما ، أو نسخت بمعرفة بعض القسس وتم الاحتفاظ بها فى الأماكن التى شهدت المعركة : أى مثلا فى الكنائس التى كانت إذ ذاك تفخر بضم مدافن الأبطال من أفراد القصة — الأغنية ، أو تكون قد نقلت من لسان إلى لسان فى طرق الحروب الصليبية والحج ، ولم تتمكن من الظهور مرة جديدة إلا وسط جو بطولى بهنشوة وإيمان قوى. وهكذا يقف دور الجمهور عند هذا الحد ، وينحصر فى تقديم المواد الأولية للعمل وإيجاد جو مناسب لتداوله .

ونفس الشيء يقال — مع قليل من الفوارق — عن الكاتدرائيات القوطية،إذ لا شك أنه كان لدى الشعوب — كما هى الحال اليوم — منشآت خاصة بها وبيوتات دينية تعتز بها.ولا مراء فىأن شعوب العصور الوسطى قد استحقت هذا الازدهار المعمارى الجميل ، لأنها من إرادتها ، ولأنها تحمست له وأجمعت عليه فى إيمان وورع، وأحياناً فى كبرياء أيضاً، ودفعت تكاليفه من أموالها وبذلت له جهدها.ويصور لنا المعاصرون اليوم قطعاناً من المتطوعين، نساء ورجالا،عبيداً وأشرافاً،وهم يجرون فىسكونوخشوع كتل الحجارة الضخمة من الجبال الحجرية ، ليشيدوا بها كاتدرائيات سان دينى وشاتر ، وروان ، وستراسبورج . وفى هذا المعنى تصبح الكاتدرائيات القوطية بلا شك من عمل الشعب ، لكنها هكذا فى هذا المعنى وحده . أما العمل الحقيقى للجماهير فى أوله فإنه لم يكن إلا عملا يدوياً عماليا . . والأمر أولا وأخيراً هو أن الجماعة العمالية التى تبحث عن امتيازاتها ، وأن الجماهير غير الفنية تدوس بأقدامها اختصاصات السيد الفنان الذى يقوم بالتصميم ، والذى كان يؤتى به غالباً من أعماق الريف لأنه كان يتمتع بشهرة كبرى كفنان ...» (٩) .

ذلك أن إغفال اسم الفنان، ذلك الإغفال الساحر الذى تعود البعض إضفاءه

على الإبداعات الفنية الكبرى فى الماضى، لم يكن إلا أسطورة ، قضت عليها لدرجة كبيرة بحوثنا المتقدمة ، ولا داعى هنا للتحدث عن العصور اليونانية والرومانية القديمة ، بل يكفى أن نقتصر على العصور الوسطى. وهى وحدها التى وصفناها على بساط البحث . ولا شك أن عبادة الفرد فى هذه العصور لم تكن موجودة كما هى اليوم؛ إذ كان من النادر أن يوقع الفنانون أعمالهم، وليس من المؤكد أن يكون اسم « ورولد» الذى يظهر اسمه فى نهاية أغنية رولان هو الشاعر أو المغنى السارد. ومن النادر أن يضع نحات مثل «جلبير» توقيعه بحروف كاملة على حافة كاتدرائية أتان، ولا بد أن نأخذ فى اعتبارنا هنا أنه غالباً ما كان الفنانون المعماريون والمزخرفون وناحتو الصور ، كانوا من صغار الرهبان ، وأن لائحة أو قانون الهيئة الدينية التى كانوا يتبعونها ، تعتبر أن التواضع فضيلة من المرتبة الأولى ، وكانت تحرم عليهم هذه اللائحة لهذا السبب نشر أسمائهم ، ولذا فنحن نجهل أسماء الذين شيدوا مثلا قصر « فيزلى » .

وعلى العكس من هذا، كان سادة الأعمال الفنية اللادينية معروفين تماماً حيث وصلت أسماؤهم إلينا خلال وثائق المحفوظات، ولهذا فنحن نعرف من فنانى القرن الثالث عشر وحده «فيلاردونكو» الذى عمل فى مدينة كامبرى واشتهر بمجموعة صور « كروكية » ورسوم نحتفظ بها اليوم، ونعرف أيضاً « رينو » وتوماس «دى كورمون»، «وروبيردى لوزاك »و«بييردى مونترى» من مدينة سان دينى ، و « أو دى مونترى»من كنيسة الكورلليه بباريس التى زالت من الوجود، «وجان لانجلوا»من مدينة أوريان دو تروا. ونعرف أن كنيسة ريمس كانت موضع رعاية «جان دربيه » و« جان لولو» وبرنارد سواسون و « روبير دى كوسى » وكنيسة نوتردام دى بارى من عمل « جان دى شيل » و « بيردى شيل » و « جان لوبتلييه » وغيرهم . لكن كم من نجوم فى نفس هذه العظمة قد هوت فى طى النسيان لأن السجلات لم تحتفظ

بأى أثر مادى لهم . وما لنا ندهش ؟ ... أليس مصير الفنانين الشعبيين حقاً اختفاء أسمائهم أمام أعمالهم ؟ إن الذى يحـــدث أحياناً أن نتغنى بأغنية « المادلون » ، لـكن كم منا يستطيع ذكر مؤلفها ؟ .*

تحدثنا حالا عن أغنية (المادلون) . . والفنون التى تسمى بحق فنونا شعبية ليست بأقل من الأغنية فى كونها ثمرة حلوة المذاق نبعت من وحى الجماعة ، وهى فى حالات عدة تتفرع عن فن سبق وجوده أولا ، فن فى ذاته أرستقراطى مصطبغ بصبغة اصطناعية ، تقـدم هى بقاياه محورة أو مكيفة ، مثال ذلك أغنيات الميلاد التى طالما كتبت عنها صفحات رقيقة، والتى لا ينبغى أن نرى من خلالهـا إلا إنتاجاً ثانويا من أغنية الرعاة التى كانت تسرد فى القصور ، أى نوعاً متحللا من الفن نجد خلاله أسماء معينة مثل اسم القس بليجران ، أو الأخ ماسيه ، أو فرانسواز باسكال من أهالى مدينة ليون ، وقد ألفت هذه الأخيرة أغنية من أغانى «أوديمون» وأخرى من أغانى « أجاتونفيل » (١٠) . ونعرف أن أغنية « فى ضوء القمر » من من أعمال « لوللى » وهو أقل الموسيقيين شعبية ، كما نعرف أن كثيراً من أشد نغماتنا الشعبية نابع من نغمات أوبرا قديمة كان لها نجاحها فى القرن الثامن عشر ، وأن الطابع الأكثر انتشاراً فى أغانى الرعاة الباسكية التى يرجعها بعض الخياليين إلى قصص المعجزات المعروفة فى العصور الوسطى ليست شيئاً آخر غير أغنية « مالبروت » ذاهب إلى الحرب ، وأن أغلب رقصاتنا الريفية رقصات قديمة كانت منتشرة فى القصور أو فى الصالونات، وبقيت فى زيف ما ، فى حين أنها اختفت بسرعة من بيئتها الأصـــلية (١١) .

---

* كان اسمه كاميى روبير ؛ وقد صحب النسيان اسمه ، الأمر الذى اصطحب أيضا بمؤلفات أخرى كانت ولا تزال إلى اليوم على شفاه الجميع . هل تعلم أن أغنية «العجول» هى من عمل بيير ربون ؟ وأن « أوان جنى الـكريز » من عمل ج ب . كليمان ، وأن أغنية « بامبوليز » من تأليف ت . بوتريل وأن « الشباب » من تأليف جوزيف فولييه ؟

إن الأقاصيص والأساطير غالباً ما ترتبط بتقاليد دينية بعيدة ، ترجع هى بعينها إلى جمعيات رجال الدين ، أو إلى حلقات الموهوبين . وهذه فيما يتعلق بالمصادر الشعبية قصة ذات مغزى : كان مانويل دى فاللا قد أدخل فى أغنية « تريكورن » كعنصر محلى وصورة أندلسية نموذجية ، نغما ميلوديا تلقاه حين سمعه على لسان متسول أعمى . . ولكن كم كانت دهشته حين علم أن هذا النغم كان بعينه موضوع أوبريت كان قد كتبها أحد زملائه . . أما « الأغنيات الشعبية السبع » التى كتبها عام ١٩١٤ فإن فيها رائحة أزهار اقتطفت حديثاً . وهنا يقول لنا رولان مانويل : «لقد علمت من فاللانفسه أن الميلوديات الجميلة ليست جميعاً ، ولا دائماً ، أصيلة فى حينها ، وأن « الجوتا » و « الأمهودة البرسيز » والبولو ، وغيرها .. نتيجة خلط وتجميع جميلين تما فى فطنة . . » (١٢)

والتعليل الذى قدمناه حالا لا يمكن تعميمه على أية حال . ألا يكون الفن الشعبي غالبا فى اتجاه مضاد للانحلال ، أو أن يكون من بقايا فن مشذب عمدا ؟ إن لدى كل مجتمع،وبوجه خاص المجتمعات البدائية،صوراً مباشرة ، غير مصطنعة ، للتعبير بالرقص والأغانى ،وهنا تهتز مشاعر الجماعة بكامل هيئتها وتتحرك وفقا لنفس النغم ، ويستطيع كل عضو من أعضائها أن يصدر صيحة أو حركة يمكن أن يرددها الجميع إن هى ترجمت العواطف المشتركة ترجمة سليمة ، « غير أن الفرد الذى يتمتع بموهبة ما دائماً ما يحتفظ بدوره فى هذا الشعر الذى يظل حتما جماعياً وشعبياً . . مع ضرورة وجود نخبة واحدة تعرف كيف تخلق النغمات التى تبعث السرور إلى الجماعة. وهذه الحال نراها فى الرثاء الذى كان منتشراً على نطاق واسع ، والذى تعتبر « الميريولوجى » — أغنيـــة الرثاء اليونانية — و « الفوسيرو » — أغنية الرثاء الكورسيكية — نماذج واضحة منه : وحيث يشترك أقارب الميت وأصدقاؤه بالصياح ، وأحيانا قليلة ، مع جماعة موسيقية ، ولو أن

الأغنية المرتجلة ، وفى بعض الأحيان، رقص الصائحة ، هما الجزء الرئيسى فيهما .. ومهما تكن الفلاحة، باعتبارها قريبة الميت،فهى ليست أقل تدربا على فن الارتجال هذا ، من الصائحة نفسها ، حتى منذ طفولتها . . بل غالبا ماتكون محترفة متخصصة (١٣).

هذا ، ولابد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التى يطلق عليها اسم المبارزات الشاعرية، حيث لا يستطيع ، عدا الموهوبين حقا ، أن يخاطروا بأنفسهم، وإلا أصبحوا موضع السخرية ، وهم جميعا يتخصصون فيها بلا اصطناع ويقومون بتنمية مواهبهم . والحق يقال إنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القريحة أقل احتمالا ، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذى نعرفه اليوم . بل والأمر على العكس من ذلك . فهو مصقول تقليدى، لأنه لا يستطيع تجنب الخلط الذى قد يصل إلى حد الفساد إلا إذا صب فى قالب أعد مقدما ، وإلا إذا عاش فى نغم واحد واختار موضوعات تقليدية ، وإلا إذا تشكل من منوعات طارئة . هكذا كانت الكوميديا ديللارتى — الكوميديا الفنية الإيطالية — التى تخضع على أية حال للمسرح الشعبي . يدل على ذلك أنها كانت تستخدم المحترفين . ومن المؤكد أن ممثلى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، تلك التى كتبها « أوبرمرجو » وغيرها ، لم يكونوا من المحترفين، لكنهم أناس اختيروا اختياراً دقيقا وتم تدريبهم . وعلى أية حال فإن أكثر الفنون شعبية هو الذى يفترض وجود نخبة من الشعب إذا استحق تبعيته للفن . والفن الشعبي بالمعنى الحقيقى هو ذلك الذى يختار وحده تلك النخبة من وسط شعب ما دون أن يستعيرها من بين طبقة أرستقراطية اقتصادية أو دينية أو سياسية ما ، ودون أن يسمح لهـــذه بالسيطرة عليها أو بتوجيهها » (١٤) .

لابد أن نقرر إذن أن ميول جنس ما ، وروح إقليم ما ، وطعم شيء لم ينضج بعد ، بصفتها جميعا مصدراً يعطى للفنون الشعبية طابعها ، ليست محض

أوهام. هذا صحيح، لكن الخصوصيات الوطنية والإقليمية لا توجد فى الشعب أصلا إلا على هيئة إرادة غير مكتملة، أو إرادة طارئة، وهى عناصر لا بد أن يعيشها الشعب لاشعوريا لكى يرتفع إلى مستوى التعبير الفنى. «وقد يكون من الخطأ الجسيم أن نعتقد أن الخيال الطبيعى للشعب هو الذى يجعله يهتم بنفسه وبحياته المميزة له . . . والشىء الذى يسلخ عن الشعب شعبيته الفعلية هو التصوير والقصص التى تحدثه عن دنيا لا يعرف عنها شيئا يذكر» (١٥).

إن الدور الذى يقوم به الشاعر حقا هو الكشف عن العقلية المنتشرة وسط جماعة ما، حيث يشعر بها ويكشف له عنها بالتعبير عنها، وهى بهذا تقوى وتثبت، ولهذا يمكن القول – على هذا القياس – بأن روح التربة من صنع عدد صغير من الأفراد؛ ذلك أن عنصر الجاذبية هو أيضاً شىء يمكن اختراعه، وأن عبقرية الشعوب، لدرجة ما، إبداع أدبى، ونحن ندين بأغنية «فرنسا الحلوة» لمؤلف أغنية رولان، و«روسيا المقدسة» لتورجنيف وتولستوى ودوستويفسكى، و«بولندا البطلة الضحية» ليست أقدم فى ظهورها من ظهور الشاعر ميكييفتش. ويبدأ تاريخ ألمانيا الرومانتيكية فى عصر الرومانتيكيين. فى اسبانيا استعار البنيز وجراندوس ودى فللا الكثير من رقصات وموسيقى البوليرو والفلامنكو والسجدياس .. لكنهم ولا شك أعادوا إليها ما استعاروه منها .. إذ ما قيمة الأدباء دون أوطانهم، ودون أقاليمهم؟ بل وماذا تكون قيمة الوطن والإقليم دون أدبائهما؟ ما قيمة إقليم بورجونيا دون كوليت وروبنيل.. وإقليم أوفرنى دون بورا .. وإقليم أوش دون لافاراند، وإقليم الفور دون راموز؟ هكذا يأتى التبادل بين الشعب ورجال الفن، حيث لا يكون ما يأتى به هؤلاء الرجال بقليل الأهمية . . . وحيث تظهر روح الشعب كنتيجة لتعاون دائم ودقيق بدلا من أن تأتى بشكلها الخام.

أثر البيئة

هل يعنى هذا أن يكتفى الفنانون بترجمة عقلية شعوبهم ؟ ألا يجوز أن يكون من عملهم أصلا أن يقوموا بتقوية « الصوت الكبير اللانهائى المتعدد للشعب الذى يغنى على إيقاع واحد حولهم » ؟ (١٦) إن إبداعاتهم فى هذا المجال لاتفعل إلا أن تعكس البيئة التى غمرتهم هم . هذه نظرية تغرى ببساطتها وبتنوع الأمثلة التطبيقية التى تتشهد بها ، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة ، وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم .

تأتى هذه النظرية من مونتسكيو الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق إلى الفكر الحديث . وقد طبقت مدام دى ستال هذا المبدأ على الأدب . وكتب بونالد فى نفس العصر يقول : « إن الأدب تعبير عن المجتمع » . واليوم ، تقول الماركسية ، بتعبير آخر ، بتعليم نفس الفكرة . و « تين » — على أية حال — هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة .

وعلم الجمال عند « تين » ينبع من فلسفته ذات المظهر العلمى والاتجاه الارتجالى التحديدى ، وهو يقول : «إن الطريقة الحديثة التى أحاول اتباعها والتى يبدأ استخدامها فى جميع العلوم الإنسانية تنحصر فى اعتبار الأعمال الإنسانية ـ وبوجه خاص ـ الأعمال الفنية ، كحقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسبباتها » (١٧) .. ولكن العمل الفنى ـ شأنه شأن الحقائق الأخرى ـ ليس منعزلا ، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما ، وثقافة ما .. يرتبط اختصاراً « بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه» ولكى نفهم العمل الفنى أو فنانا ما ، أو مجموعة من الفنانين ، يجب أن تتمثل لدينا فى دقة تامة ، الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطا وثيقا بهذه الملابسات ، و « يتحدد العمل الفنى بمجموعة ملابسات ، هى الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة » (١٨) .

وهكذا أخرجت اليونان فن النحت ، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت منظر الأبطال العراة ، ولأنها أحبت جمال الأجسام . والكاتدرائيات القوطية – كما يحدث فى الصلاة – ترتفع نحو السماء ، لأنها بالضرورة نتاج « لعصر القسس الفرسان » ، و « التراجيديا الكلاسيكية » تصوير جميل للعالم الكبير حيث يحدد كل شى مقدما ، وينتظم وينسق كما كان يحدث فى القصور . . ولا يمكن أن تكتب أو تمثل هذه التراجيديا إلا لجمهور من السادة ورجال القصور . والرومانتيكية بما فيها من عواطف غامضة وقلق وأهداف نحو اللانهائية تنبع نبعا طبيعيا من تهاون فى النظم وتحطم الإطارات الاجتماعية والمعنوية الذى يشكو منه بوجه خاص شباب ثرى عاطل .

مع هذا فالحالة العامة للروح والعادات ترجع إلى عوامل أخرى ، و « تين » إذ يوضح نظريته يصدر القانون الشهير القائل بأن « ثلاثة أسباب تعاون فى إيجاد الحالة المعنوية الأولية : الجنس والبيئة والعصر » (١٩) . والجنس هو الحقيقة العضوية الموروثة ، أى الاستعدادات الطبيعية الموروثة التى يأتى بها الإنسان معه ، تلك التى تؤثر فى آن واحد فى العادات وفى الفنون . انظر فن التصوير الفلمنكى ، تجد الوجوه النضرة الملونة ، وحفلات الربيع والأعياد ، كلها دليل على أن الجنس « دموى » يحب التمتع بملذات الحياة وممارسة السهل من هذه الملذات ، بدلا من الميل إلى التفكير فى الفلسفة والأحزان . أما بالنسبة للبيئة فهى الحقيقة الجغرافية الاقتصادية والثقافية فالمناخ الجاف والسماء الصافية المضيئة فى إقليم توسكانيا ، والأناقة الناعمة فى التصرفات تضاف إلى حدة العواطف وحب المعرفة الثقافية ، وحب الحرية ، وتوضح كلها روح الشباب والرشاقة الحركية وحدة الدقة ، التى نعجب بها لدى مصورى ومثالى فلورنسا « الكواتروشنتو » . وأما العصر فهو الربط التاريخى والسياسى . وفى الفنون الجميلة يؤثر الماضى فى الحاضر

كما هو الشأن فى كل شىء ، كما يؤثر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلا ، إذ من المستحيل أن يجرى التصوير والكتابة والبناء بعد عصر النهضة كما كان يحدث قبله ، أو فى عصر لويس كما حدث أيام الحروب الدينية ، أو فى روما أيام مجمع الثلاثين الدينى كما حدث أيام يوليوس الثانى .

هذه هى التأثيرات الرئيسية التى تسيطر على مولد العمل الفنى ووحى الفنان ، وحتى أكثر العبقريات ذاتية يصبح الناتج البسيط لهذه العوامل اللاشخصية الثلاثة . وليس الأمر هنا ، كما هى الحال فى كل شىء ، إلا مسألة ميكانيكية : الحاصل النهائى عبارة عن مركب يحدده كله كبر واتجاه القوى التى تنتجه »(٢٠) .

ونتساءل : ألا يمكن أن يكون أحد الأسباب الثلاثة التى عددها «تين» أساسيا ؟ إن «تين» لا يؤكد هذا بوضوح ، لكن هذه الصفة الأساسية موجودة فى منطق نظريته ، ووجودها يتفق والفروض المادية التى تسيطر على فكرته ، وإذا نظرنا فيها عن قرب ، للاحظنا فى الواقع أن السبب الأول — وهو الجنس — يعتمد على الثانى ، أى البيئة ، باعتبارها مجموع الظروف الجغرافية والمناخية . فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم على مدى الزمن ، والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات العادية ، وفى النهاية تنتج الحساسية النهائية ، وهنا يظهر الإنسان كله ، روحا وجسداً ، بحيث يأخذ الإنسان كله طابع التربة والسماء ويحتفظ به . وهكذا ينتج العقل الطبيعة مرة أخرى ، وتصبح الموضوعات والشعر الآتيان من الخارج ، صورا وشعرا نابعة من الداخل . والشىء الذى يعلل صفات الروح « الغالية » الجولواز) وهى تتصف بعدائها للمبالغة القياسية ، وبعدم ميلها كثيرا إلى التصديق بسهولة . وإلى العواطف الجارفة والحماسة ، بتصوير الريف الفرنسى حيث « كل شىء متوسط ومعتدل » ، له قدرة « التأثير أحيانا دون أن يبعث النشوة أو الإجهاد » (٢١) .

وتنطبق نفس الفكرة فيما يتعلق بالأدب الإنجليزى : «فالفرق العميق الذى يتضح بين الأجناس الجرمانية من جهة والأجناس الإغريقية واللاتينية من جهة ، يأتى فى أغلبه من الفرق بين المناطق التى نشأت فيها » (٢٢) . وأخيراً، تتضح النظرية بشكل أدق حيث يتحدث «تين» عن هولندا ويقول: « يمكن القول بأن المياه تصنع العشب فى هذه البلاد ، العشب الذى يصنع الدواب ، التى تصنع بدورها الجبن . . وكل هذه الأشياء فى مجموعها تشترك مع « البيرة » فى صنع المواطن » (٢٣) . وإذا فرضنا فى نهاية الأمر أن المواطن يمارس فن التصوير ، نجد أن هذا التصوير يأتى بوضوح تام نتيجة للمياه . . . . وهو المطلوب إثباته ! !

قد لايكون من المستطاع السير إلى أبعد من ذلك فى تطبيق الطريقة التبسيطية . والمادية الماركسية نفسها أكثر تنوعا فى التطبيقات ، إن لم يكن فى المبادىء . والمعروف أن الظواهر الأيديولوجية تخضع فى نظر ماركس إلى البناء الاجتماعى الذى يعتمد بدوره على وسيلة الإنتاج . ويقول إنجلز هنا : « إن أفكار الطبيعة السائدة هى بعينها الأفكار السائدة فى كل عصر ، وبتعبير آخر فإن الطبقة التى تهيمن على المادية للمجتمع هى كذلك القوة الروحية المسيطرة ، والطبقة التى تمتلك وسائل الإنتاج المادى تمتلك لنفس العلة وسائل الإنتاج الثقافى» (٢٤) ، ولا يمكن إلا أن نشتم الأعمال الفنية من خلالها ، وحكمها حكم المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية ، نجدها تعبر عن حالة معينة للمجتمع ، ثم تعبر فى نهاية الأمر عن حالة معينة للحقيقة الاقتصادية .

ولا شك فى أن كتاب الماركسية يتجنبون المبالغات المفضوحة ، فليوناردو دافينشى مثلا لا يمكن فهمه فحسب من خلال أبهة القصور ، ولا شكسبير من خلال التجارة الإنجليزية فى القرن السادس عشر ، ولا فولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر . ويمكن هنا قبول

فكرة « المصادفة » فى مجال البحث فى العبقرية ، ولكن ما الرجل العبقرى إلا صدى وانعكاس ، فهو يتميز قبل كل شىء بقدرة جبارة على أن يأخذ فى اعتباره تماما الناحية الاجتماعية . لكن إذا فرضنا أن روفائيل وميكل انجلو قد ماتا فى المهد ، لظل الاتجاه العام للفن الإيطالى كما هو . وإذا كان الدور الذى يلعبه الفنان هو إبداع نماذج ما ، فإن هذه النماذج تمثل « الأمانى والاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصره » (٢٥) وما كان لآراء باسكال أوتراجيديات راسين أن تكون ، وما كان لها أن تتخذ نفس الشكل الذى اتخذته ونفس المادة التى طرقتها فى إطـــار تاريخى وسياسى واقتصادى واجتماعى آخر *

ومهما يكن طموح هذه النظرية، فإنها — هكذا يتضح عند فحصها — مخيبة للآمال. وليس الأمر أن ننكر تأثير البيئة فى الفن والفنان، بل إن رد الفعل الذى قد يحدث ضدها يعنى تحمل ضغطها ، لكن فكرة البيئة هذه من أعقـــد الأفكار أولا ، فمادام كل منا ينتمى إلى مجتمعات عدة ، منها الأسرة والنادى والنقابة والكنيسة والوطن ، فنحن نشترك فى عدة بيئات لا يكون تأثيرها دائما فعالا . ثم إننا نلاحظ أنه عند وجود بيئة واسعة لحد ما ، تأتى آراء عكسية أو متعارضة فيما بينها لتقف فى وجه أكثر الآراء انتشارا . فالعقلية التى تتوزع توزعا متساويا ، دون قيود أو تعويضات بين أفراد مجموعة ما ، عقلية لا وجود لها . وهكذا تصبح الحالة العامة للتفكير والعادات شيئاً من قبيل الخرافة .

* انظر . جولدمان : الله المختفى ؛ حيث يكتشف المؤلف فى القرن السابع عشر « الرؤية المأساوية » وهى ذات طبيعة ثيوقراطية « مستمدة من السلطان الإلاهى » ونابعة من الكتاب المقدس — تعارض روح التوافق مع العالم الذى لا يمكن فهمه إلا بربطه بالأسس العينية وبالرجوع إلى كل تاريخى محدد .

وحتى أكثر الجماعات تنظيما ليست متماسكة ، فعصر بناء الكاتدرائيات الذى يصفه لنا البعض بأنه منصرف كله إلى الصوفية ، عرف تياراً قوياً من الفكر العلمانى .

والكلاسيكية الفرنسية لم تكن كلها دينية، ورغم ما يقول فيرلين — وهذه الفرقة الضخمة من المفكرين المعتدلين ومن الرسميين فى عصر الكلاسيكية هذا لم تتمكن إطلاقا من إسكات النفر الضئيل من الخلعاء و« الملحدين » وقد كان اثنان من أكبر مفكرى هذا العصر يميلان نحوهم ميلا طبيعياً ، نقصد موليير ولافونتين . وكانت الكاثوليكية نفسها فى عصر لويس الرابع عشر مقسمة إلى اتجاهات متنافسة، منها بوسويه وفينلون فى ناحية، واليسوعيون الأوغسطينيون فى ناحية أخرى . بهذا يكون من باب أولى القول بأن جيل عام ١٨٣٠ كان حزينا أمر قصد به تبسيط الأمور بدرجة مبالغ فيها . كما أن الاتجاهات المنطقية والموضوعية واللادينية لم تسيطر على جيل عام ١٨٨٠ سيطرة كاملة ، وخاصة أن باربى دور فيللى وبلوى وهو يسمانس قد افتتحوا خلاله عهد تجديد فى الأدب الكاثوليكى .

غير أنه إذا لم يكن صحيحاً أنه توجد روح جماعية حقاً ، فإن هناك عادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحاً وعناصر أكثر بروزا من غيرها تميز بيئة ما أو عصرا ما ، تدل على هذا الأمثلة التى سردناها حالا . والسؤال الآن هو : هل يصبح الفن دائما انعكاسا لها. لا .. لأن العلاقات التى يحتفظ بها الفن بينه وبين المجتمع ليست مستمرة دائمة ، وهى لا تسير فى اتجاه واحد ، فأحيانا تقوم هذه العلاقات بتصوير الحياة المحيطة لدرجة تكاد معها أن تصبح ازدواجا لها، وأحيانا أخرى تكون بمثابة رد فعل لها ، أو على الأقل ، تنمو على هامشها لتحاول إسقاطها فى طى النسيان . أليس الفن فى

إحدى نواحيه لعبة طليقة تضطرنا إلى الهروب من الواقع؟ إنه هو الذى ينسينا المشاغل الجدية ويقدم لنا سراباً وعزاء. فالسارد البائس الذى يعبر المقاهى العربية ليسرد فيها مقطوعات من ألف ليلة وليلة لا يقدم للمستمعين إليه ما يجدونه فى حياتهم اليومية، بل على العكس من ذلك، يقدم لهم ما يحتاجون إليه، ويقدم هذا على شكل حلم أضفى عليه حلية ما، وهذا هو ما يحدث غالباً، ففن التصوير الهولندى العظيم فى القرن السابع عشر لا يبحث إلا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت أو عن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والأدبية، وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة فى فرنسا خلال فترة الحروب المستمرة التى كان عصر الإدارة (بعد الثورة) مسرحا لها. هذا إذن نتاج الأجيال التى لم تتوقف يوما من الأيام — إن صح التعبير وكما يقول فرومنتان — عن سماع صوت المدافع (٢٦).

بل يحدث أن تعمل الأعمال الفنية على تحويل العادات، بدلا من أن تنقلها كما هى، فليس كل شىء بخاطىء فى التناقض الذى يقدمه أوسكار وايلد، الذى يرى أن الأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى عنها المعلومات. فمسرحية فرتز لجوتة تسببت فى انتشار وباء الانتحار، وكم من أشخاص تشبه بودلير ورمبو. لا يمكن أن يكون بودلير ورمبو نفساهما مسئولين عنهم؟ ولقد لوحظ أن التصوف الغرامى للمغنين التروفير والتروبادور فى العصور الوسطى، والميسينجر يتفق تماما وحالة البربرية لعادات الإقطاع فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ولابد أن نضيف هنا أن هذا التصوف لم يكن عديم الأثر فى تخفيف حدة خشونتهم. ونفس الشىء يقال عن أغانى الرعاة من أمثال استريه والأغانى الغرامية التى كانت تسود حلقات المتحذلقات، تلك الأغانى التى إن لم تكن تصور مجتمعاً منتظما تنظيما سياسيا إلا بقدر محدود يتفق والعصر الذى عاشت فيه، فإنها لم تكن بلا أثر. والدور الثقافى الذى لعبه صالون مدام

دى رامبوييه لا يمكن هنا إنكاره (٢٧) . واليوم ، لاشك فى أن كلا من المسرح والسينما يعبران عن قلق فترة ما بعد الحرب ، ولكن هل مما لامعنى له أن نفترض أن من ضمن آثارهما الإبقاء على هذا القلق ، وإبرازه ، بل إلى إبداعه إلى حد ما .

إن استقلال الفن هذا عن هذه العادات أمر يبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر بالقوانين السياسية والمظاهر الاقتصادية. فطالما احتضن الأمراء الفنانين . . لكنهم طالما تجاهلوهم واضطهدوهم أيضاً . والحركات الأدبية تساعد أحيانا على سير التطورات الاجتماعية كما حدث فى فرنسا فى القرن الثامن عشر وأحياناً أخرى تكون عبارة عن اتجاهات رجعية أومحافظة ، فقد كانت الكوميديا الأثينية أرستقراطية * وكانت الرومانتيكية الفرنسية الأولى تدعو للشرعية . وعلى العكس من ذلك ، يحدث أن تنبع ثورة فنيةمن ثورة سياسية . وهوجويسن قانونا يقول بمساواة الأنواع الأدبية وأخوة الكلمات . ويعتقد فى ضرورة إلباس القاموس طاقية حمراء ، لكن مدرسة عام ١٨٣٠ لا تمت إلى «التصريح بحقوق الإنسان» إلا بصلة بعيدة. وهكذا يصبح من الصحيح القول بأن الرومانتيكيين لم يكونوا جمهوريين، وأن أكثر الجمهوريين

---

* يصدق هذا على « ميناندر » أقل مما يصدق على « اريستوفان » . فالكوميديا الجديدة تعمل على مساندة رأينا . وهذا رأى المتخصصين فى هذه الناحية: يلوح أن موضوع كوميديات ميناندر كان فى أغلب الأحيان المحب الذى تصادفه العقبات ، حيث يهيم شاب مثلا بفتاة أجنبية ذات أصل غير معروف ، ويريد أبوه أن يرغمه على الزواج بفتاة أخرى ، لكنه يكتشف فجأة أن الفتاة مواطنة له ومن مولد حر، فبعد أن عرضها على والداه نجدها وقد عرفها من خلال جواهر كانت تزدان بها فى طفولتها، وكانت لا تزال تحتفظ بها . فهل كانت الحياة فى أثينا فى القرن الرابع تقدم أمثلة كثيرة فيها مثل هذا الشىء أو هذا الموقف ؟ هذا أمر مشكوك فيه جدا ، ولا يبقى أن نحكم على شعب من خلال مسرحية هزلية ، والمؤلفون يأخذون موضوعاتهم ، لا من أكثر المواقف شيوعاً فى الحياة المعاصرة؛ بل من تلك التى تستجيب أكثر من غيرها مع عاطفة خاصة لجماهير عصرهم .

تحمساً لم يكونوا رومانتيكيين لأنهم كانوا يدافعون عن الكلاسيكية المتدهورة . وهاك فضيحة زولا الذى كان يؤمن بضرورة إيجاد العلاقة بين الحركة الطبيعية فى الأدب وبين الديمقراطية ، حيث كتب قصصه فى عصر الإمبراطورية الثانية .

وليست الظروف الاقتصادية بدورها محددة لشىء «فالصيادون البدائيون غالبا ما كان لديهم شعور جمالى نام لدرجة كبيرة، على الأقل بما هو بلاستيكى ملموس . ويقل هذا الشعور عندما ننتقل للبحث فيه فى مرحلة الزراعة ، وهى أرفع كثيراً من مرحلة البدائية . وقد وصلت هولندا وفينيسيا إلى قمة الاتجاهات الفنية عندما وصلت تجارتها كذلك إلى القمة . لكن دولا كثيرة أخرى أدركت الثراء دون أن تدرك الفن ، بل حتى دون أن تشترى الأعمال الفنية » (٢٨) . كذلك لا يمكن أن ننسب تطور الأذواق والأساليب إلى الطبقات ذات السيادة . ولا شك أن الحركة الواقعية تظهر غالبا كما لو كانت ترتبط بصعود البورجوازية . ولنذكر هاهنا روما الإمبراطورية التى انتشر فيها فن نحت التماثيل وصور الأفراد . ولنذكر أيضا الفلاندر فى القرن الخامس عشر . وهولندا فى القرن السابع عشر ، وأوروبا الصناعية فى القرن التاسع عشر، ولكن واقعية فن تل العمارنة فى مصر ، وواقعية أسلوب اليونان الهلينى لا تتفقان وهذه القاعدة . وفى إيطاليا انحازت البورجوازية فى أغلب الأحيان إلى صفوف علم الجمال « المثالى » الذى مارسه فنانوها . وفى عصر أقرب إلينا ، نلاحظ أن آنجر « وديلاكروا » وهما من البورجوازيين ، يمقتان الواقعية ، فى حين أن الواقعى « كوربيه » يمقت البورجوازية . وفن التصوير الشاعرى المعبر عن ذات ، الذى يصيب الواقعية بالضربات الأولى التى سوف تقتلها ينشأ فى صميم عصر رأسمالى عارم ، كما أن الشيوعية السوفييتية ، هادمة النظام الرأسمالى ، تجعل من الواقعية مذهبا للدولة .

وأخيراً ، وبوجه خاص فإن تين وماركس كلاهما بنفس قدر الآخر هزيلان فى فهم أو إفهام الأساس فى هذا ، ألا وهو حقيقة العبقرية والحقيقة التى تنبع منها ، نقصد العمل الفنى الرئيسى . فأساطير لافونتين تفهم ، هكذا يقال لنا ، من خلال طبيعة إقليم شامبانيا موطن المؤلف ، ومن خلال حياته التى حياها ، ومن خلال العادات الثقافية والأخلاقية والمعنوية للمجتمع الذى عاش فيه. لكن كم لدينا من أهل إقليم شمبانيا ممن كان زواجهم غير موفق أو كانوا أذكياء أو مثقفين أو ساخرين أو طيبين جهلاء ، أو ممن ترددوا على المجتمعات الراقية ؟ كم منهم يشبه لافونتين قدر شبهه بأشقائه ولم يكتبوا إلا تفاهات ؟ ويقال لنا إن الأدب الانجليزى هو نتاج الجنس الانجليزى فى مناخ معين وفى ظروف تاريخية معينة ، ووسط ظروف سياسية دينية معينة ، وأن شكسبير ماهو إلا « نتيجة » لهذه الملابسات كلها . ومع ذلك فإن المشكلة تظل قائمة كما هى ، وكل ما خلق شكسبير يمكن أن يخلق « شكسبيرا » عاديا أو شكسبيرا قويا . . على أنه إذا أمكن تحديد الأدب العادى ، فإن من المستحيل أن نحدد عظمة الأديب .

لاشك أن الطريقة طريقة مفيدة ، من حيث إنها توضح بعض نواحى العمل الفنى ، لكنها أيضاً طريقة فاشلة حين نفكر فى الأمر الذى يجعل من العمل الفنى عملا رئيسيا . وتفسر هذه النظرية « برادون » و « راسين » بل إنها تفسر — وأنا أوافق على هذا — السبب الذى من أجله وضع راسين ، الهلّينى ، الجزويتى الأوغسطينى فى أعماله مالم يضعه « برادون » ، الجاهل الرقيق فى أعماله هو . لكن من أين يأتى الفرق فى القوى بين كليهما؟. ومن أين يأتى الفرق فى الطاقة الجبارة فى عقل كليهما ؟ ومن أين هذا الفارق فى جمالية أعمالهما ؟ لماذا لا يتساوى مستوى كليهما ؟ هناك إذاً فائض لا ينشر ، يجب استخلاصه استخلاصا نقديا سليما إن لزم ذلك . (٢٩) .

المدارس والأساليب والأنواع

هذا الفائض الذى نتحدث عنه لم يحدده علم الجمال الاجتماعى، كما يفهمه الأستاذ «لالو»، حيث يرى هذا الكاتب فى وضوح نواحى الضعف فى مذهبي «تين» و «ماركس»، وقد أثبت فى دقة تامة — ولا نستطيع فى هذا إلا أن نتبعه — أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان. ومع أنهما تعملان عادة إيجابيا وسلبيا فى طريقين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما تتعارضان فى تطورهما .. ولا ينبغى أن تبحث القوانين الجوهرية للفن خارجه (٣٠).

ورغم هذا فإن هذه القوانين — هكذا يؤكد الأستاذ «لالو» — ذات طبيعة جماعية. فالواقع أن هناك «ملابسات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين والعقائد»، وهى التى تتحكم فى نشاطاته الخاصة وفى نموه الداخلى. هذه الملابسات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد.

ما هو الفن، حقيقة، باعتباره مؤديا لأعمال فنية، بل لطريقة فنية، أعنى وسيلة للتفكير، ووسيلة للتنفيذ فى وقت واحد، أو أداة للتفهم والتنفيذ، ومجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية ؟ إن الطرق الفنية لا تنبع من الأهواء الفردية، بل إن وجودها جماعى، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكا مشتركا، ويقرها جمهور فى عصر معين وفى بلد معين.

والأساليب والمدارس والأنواع أحسن دليل على هذا التنظيم الاجتماعى للفن، ولا بد هنا أيضا أن نتعرف قوانين حقيقية تتخطى شخصية كل فنان

على حدة تخطيا واسعا فى الزمان والمكان ، والفن فى عصرى النهضة ، أو الرومانتيكية ، والأساليب البيزنطية والقوطية والباروك (المختلطة) ، والمدارس السيينية (فى مقاطعة جاسكونيا بإيطاليا) أو اليورجينيونية أو الشمبينيونية أو الرنيانية ، ونضج شعر البطولة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ونمو أدب القصة فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، كل هذا ليس من عمل فرد ، ولا حتى من عمل عدد معين من الأفراد . ومهما تكن عبقرية الشاعر أو النحات أو المصور ، فإنه يدخل فى إطار تقليدمعين. ويصل إلى عالم الفن فى لحظة معينة للشعر أو للنحت أو للتصوير ، يعتمد موضوعاته ولغته ووسائله ، وحتى نظرته إلى الأشياء ، وفيما عدا هذا الإطار وذلك العالم لن يكون ما هو كائن. فما كان لأحد أن يفهم رامبراندت قبل ظهور فن التصوير بالزيت واختراع «الضوء — الظل» وما كان لفرلين أن يصبح هو — فرلين — قبل عصره بمائة عام ، ما دامت حالة التعبير وطريقة الشعور الشاعرى لم تكن تسمح إذ ذاك بهذا.

والصفة الاجتماعية للفن — هكذا يضيف الأستاذ « لالو » — تتميز بالجزاء الاجتماعى ، الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق ، وبعضه منظم ، فهناك قوانين جمالية ، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية ، وهناك فهم معين للجمال فى كل عصر وفى كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة ، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير. أما تلك التى لا تستجيب إليه ، فإنها تصبح موضع التأنيب . وهكذا يعرف المؤلف النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار .

ومثل هذه الجزاءات لا تخيب فى إصابة هدفها . فالفنان يعمل دائما مباشرة أو غير مباشرة ، من أجل الجمهور . وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه فحسب ، دون أن يخضع إلا لحاجة داخلية فى ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشىء آخر غير قواعد الكمال الفنى كما يراها ، فإنه يأخذ

فى اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو . وإذا هو احتقر الجماهير ، فهو على الأقل يفكر فى نخبة ما . . . القلة السعيدة التى قدم إليها ستاندال قصة « شارتريز دى بارم » والتى يأمل أن تكون على أوسع نطاق ممكن . . . اللهم إلا إذا وجه نداءه — واليأس يملؤه — إلى جمهور المستقبل ، إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه . وعلى أية حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة . . ومن أجلها يبدع عمله ، وحكمها هو الذى يبحث عنه .

والفن فى تطوره يخضع لقوانين باطنية ، من أهمها ذلك الذى يعبر عنه الأستاذ « لالو » بـ«قانون الحالات الجمالية الثلاث » . كل شكل من أشكال الفن : الأسلوب أو النوع أو طريقة التنفيذ الفنى يمر بمراحل ثلاث تقابل تماما تلك التى يمر بها جسد حى : الشباب ، والنضج ، والانهيار ، وهى « الفترات قبل الكلاسيكية، والكلاسيكية ، وبعد الكلاسيكية » . وإذا ما نما هذا النظام الثلاثى نموا كاملا — ولا يحدث هذا إلا نادرا — فإنه يستطيع بدوره أن ينقسم إلى ست مراحل ، كما يثبت هـــذا تاريخ الأدب الفرنسى . والبدائيون الذين كتبوا أغانى العصور الوسطى ، يضاف إليهم « الرواد » من عصر النهضة يملأون عصر ما قبل الكلاسيكية بخبرتهم الأولى . وأحيانا ما تكون هذه الخبرة غنية أو بدائية ، ولكنهم لم يصلوا إلى التناسق المكتمل إلا فى العصر الكلاسيكى التالى لعصرهم . أما الكلاسيكيون العظماء من الفرنسيين فهم الذين صنعوا مجد القرن السابع عشر بذوقهم المستنير ، وبنقاء وسائلهم الفنية فى التنفيذ، وبطريقتهم فى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن البعض فصلا منطقيا . وقد نشأ عن الهيبة الطويلة التى تمتعت بها عبقريتهم جيل من ناقلين حكماء ، لكنهم كانوا ضعفاء ، وتلاميذ طيبين أو على جانب من الرداءة ، شكلوا مدارس أصبحت فى غالبيتها أكاديمية ، وهذه هى مرحلة مابعد الكلاسيكية ، فى القرن الثامن عشر . وما إن استنفد هذا الباقى ذاته

حيويته الهزيلة إلى حد ما ، حتى جاء رد الفعل الرومانتيكى ، باندفاعه العاطفى الذى اتصف أغلب ما اتصف بالإثارة . وأخيراً فإن نهاية عصر ما بعد الكلاسيكية هى مرحلة الانهيار التى تتميز بخليط مختلط من الواقعية والرمزية . ويلوح أن دورة الحالات الثلاث ، والمراحل الست هذه قد انتهت اليوم ، وما على المدارس الناشئة اليوم بلا شك — لكى تعيش — إلا أن تحاول بدء دورة جديدة من التطور ، بناء على أسس جديدة ، أى ما عليها إلا أن تعدل من النظريات الرئيسية القديمة للشعر والتشكيل ، بل وللغة الفرنسية (٣١) .

هذه النظرية التى سردناها حالا تضم فكرة يحسن الوقوف عندها ؛ ذلك أن الفن يتولد من الفن ، والقوى التى تؤثر فيه يجب البحث عنها فيه هو . وفى تاريخ الموسيقى ، يرجع الانتقال من النغم الواحد إلى النغم المتعدد أو من رقصات القصور إلى السوناتا ، أو من التناسق الكلاسيكى ومن مجموع النغم الهادىء الذى لعبه ج.س. باخ إلى الأنغام المتعددة المختلطة المعاصرة. يرجع هذا كله أساسا إلى تقدم الفنية الموسيقية وإلى البحوث الموسيقية ، وتلعب التأثيرات الخارجية هنا دوراً ثانوياً ، فهى تساعد ، على أكثر تقدير ، على ظهور الأساليب ونموها الطبيعى ، إن لم تكن تتعارض وإياها .

والشريط المسطح فى فن المعمار الإغريقى ، والقبة فى الرومانى ، وتقابل الأقواس فى الأبراج ، كلها من قبيل الاختراع الفنى ، أكثر من كونها نتاج الضمير الدينى . وقد قيل عن تقابل الأقواس بالذات إنه « اكتشاف البنائين». وفى عصور فن البناء القوطى لا توجد أى علاقة بين التحمس « التصوفى » الصاعد ، وبين استخدام القباب ، وتخفيف الأعمدة ، وتفريغ الجدران ، وكلها مارسها بقوة وإلى أقصى حدود الإمكان أساتذة البناء . حتى إنه يمكن القول بأن من العسير إرجاع كل هذا إلى التصوفية ، بدليل أن نفس العناصر موجودة فى القبور ، وأنها تنبع من استغلال مذهب معين استغلالا

منظما. ونفس الشيء يقال عن فن التصوير الإيطالي ، إذ أن تطوره على أكبر جانب من الأهمية فى شرح فن فينيسيا (البندقية) أكثر منه فى شرح الثروة التجارية لفينيسيا ، فالفن الإيطالى كان يمكن أن يظهر بشكل مقارب فى فينيسيا أخرى ، أقل ثروة من فينيسيا الأصلية ، فى حين أن ذهب فينيسيا كله ما كان ليساعد على تحصيل فائدة القرون الثلاثة السابقة لفن التصوير فى باقى إيطاليا . بهذا يصبح الأستاذ « لالو » على حق ؛ ذلك أنه إذا كان الفن يخضع لشروط ما ، فإن هذه الشروط جمالية قبل كل شيء .

والنقاط الأخرى من النظرية — على عكس ذلك — أقل انطباقا فى نظرنا على الواقع . فقانون « الحالات الجمالية الثلاث » لا يمكن أن يتحقق دائما ، إذ لا شك أن « للأشكال حياة». وقد لاحظ ديلاكروا أن « للفنون طفولة ورجولة وأفولا » (٣٢) لكن تاريخ الفنون كتاريخ الإنسانية ، يقبل قراءات عديدة ، ويمكن من خلاله أن نتبين أكثر من عدة خطوط بيانية صاعدة وهابطة ، أو سلسلة غير متتالية من حالات تجديدية يظهر فيها ، وهنا يمكن أن تختفى التجميعات القديمة لتحل محلها تحليلات جديدة ليس من الضرورى أن تكون بالنسبة للأولى تقدما أو تراجعا .

وعيب الرسم الدورى (فى نظرية لالو) هو أنه يوحى بأحكام للقيم ترتبط بفهم خاص جدا للفن . « فالكلاسيكى » حين ينشأ على صورة مثل أعلى من الكمال ، يعنى أن مايسبقه أو يتلوه أو ما يبتعد عنه لا يمثل إلا تحسسات بدائية أو فساداً رومانتيكيا، أو غرائب يقدمها الهدامون، وهذا ما لانستطيع أن نقره، لأن شكسبير فى نوع أدبه يساوى ولا شك راسين، وأغنية رولان بطريقتها تعادل فى كمالها مسرحية «سينا » وفييون وربليه ورونسار كلهم شعراء جديرون بالإعجاب، وليسوا روادا فحسب . ألا يعتبر الفن الرومانى ، الذى أنتج أنق العجائب إلا صورة أولى للفن القوطى ، مع أنه ذو أسلوب يختلف عن أسلوب القوطية ؟ أولا تعتبر « غادة ديلف » ، رغم أنها عتيقة،

معادلة فى جمالها لتمثال « أبولون السوروكتونى » ؟ ثم إن لوحة للعذراء يرسمها بدانى سيينى (إيطالى من كوسطانيا) ليست أقل جمالا من « العذراء مع الدوق الأكبر » . وإذا حدث أن أخطأنا فى الحكم بهذه الطريقة ، فذلك لأننا نحكم بناء على التشابه ، وبناء على الرغبة فى إعادة تصوير الطبيعة، وفى هذا «لاجمالية محايدة»، كما سوف نثبت حالا ، وسيوافق الأستاذ «لالو» على رأينا فى هذا .

والأفكار القائلة بأن هذا كلاسيكى، أو رومانتيكى، أو « آفل هدام » ليست بأقل غموضا . أليست رومانتيكية اليوم غالبا ما تكون هى كلاسيكية الغد ؟ ومن من المبدعين ذوى الأصالة لم ينعت بأنه هدام ؟ بودلير مثلا ؟ مع ذلك فهو هدام بنسبة ضئيلة جدا ، ورغم ما يتخذه عمله من مظهر هادم ، فإن الشعر الحديث كله يبدأ من ديوانه : « أزهار الشر » .

والعلاقات بين المؤلف والجمهور ليست كذلك بالبساطة التى يوحى بها عالم الاجتماع « لالو » . وطبيعى ألا يكون الفنان وهو هكذا ، غير مبال بالشهرة ، بل حتى بالمال . . . على أنه أيضا لا يبدو وكأنه لا يشعر بالأثر الذى يمارسه . فهناك فى أكثر الأدباء حياء ، بل وأكثرهم ابتعاداً ، نوع من التحول أو الردة . والأديب الذى لا ينتج إلا لنفسه ، ودون أن يأمل فى التأثير على النفوس ، أو على الأقل الترويح عنها ، مجنون حتما . ولهذا نرى بعض الفنانين يعدمون عملا أو أكثر من أعمالهم ، لأن هذه الأعمال لم تكن تعجبهم . لكننا لم نر واحداً قد أعدم أعماله كلها ، دون أن ينقلها إلى الناس(*) .

هل ينجم عن هذا أن يعمل المبدع أولا وآخرا للجمهور ؟ وأن الجزاء

(*) دفع د. ج . روستى بحبه لامرأة لدرجة أنه وضع مخطوطات أشعاره فى تابوتها. لكنه اضطر بعد سبعة أعوام أن يعيد فتح القبر ليستعيدها ! !

الاجتماعى هو الذى يحدد وحده إنتاجه؟ أبدا..فالنجاح أو الفشل ، والفقر أو الثراء ، يبقيان بالنسبة لفنان جدير بهذا اللقب ، بمثابة حادث ثانوى ، لأنه يخضع لعوامل أخرى غير المثل الجمالى للجماعة ، وكل شىء يحدث كما لو كان – كما هو الشأن بالنسبة لرجل الواجب – ينتقل من قوانين مكتوبة إلى قوانين غير مكتوبة يتفق عليه أساسا أن يخلص لها ، فإذا أعجب الجمهور بعمله ،كان بها ، وإن لم يحدث هذا كان بها ، ويا لسوء حظه !!

والذى يحدث أنه عندما يسير الجمهور قدما مع الفن الحى لعصر ما – الأمر الذى يشتد ندرة الآن يوما بعد يوم – فإن الفنان يسير قدما كذلك ، يشجعه التصفيق ، دون أن ينحرف عن طريقه قيد شعرة . . . وكم يحدث دائما مع ذلك أن يضطر فنان ما إلى مقاومة ضغط الجماعة والتعرض إلى غضبها وإلى احتقارها إياه ، لكى يتبع وحيه الشخصى . يالها من مهانة لفنه إن هو كيّف نفسه بذوق زبائنه وهبط إليه ! ! . ياله من شعور لديه بأنه قد ضحى بأحسن مالديه وقضى على مواهبه ! . لهذا كانوا كثيرين – منذ رامبراندت وإلى موديليانى – أولئك الذين قبلوا تجاهل مواهبهم بدلا من أن يخونوا وحيهم ، وهم يشعرون فى هذا بكثير من المذلة لا لأن الأسلوب الجديد الذى أوجدوه يدوخ نظرات معاصريهم .

والحق يقال إنهم يستطيعون التعويض لأنفسهم . فكما ذكرنا آنفاً . « لا ينتمى الفنان بصفته مبدعا إلى الجماعة التى تتلقى ثقافة ما ، بل إلى تلك التى تصنعها ، حتى ولو كان يجهل ذلك . فالمصور « جويا يتبع التاريخ بموضوعاته ، ويتنبأ بفضل عبقريته بإحساس أوروبا كلها » (٣٣) . . حتى ليمكن القول بأن الفنان لا يتكيف بالجمهور ، بل إنه يخلق العمل الفنى ، وفى نفس الوقت يخلق جمهوره . والاتفاق بين هذا والجديد فى علم الأخلاق واضح للغاية ، فكما أن نبيا أو مصلحا يوجه « نداء البطولة » لكل من

يستطيع الاستماع إليه ، وكما أنه يجند حفنة من تلاميذه الذين يجندون بدورهم تلاميذ آخرين إلى أن تنضم إلى الجماعة كلها ، يستطيع الفنان الكبير عاجلا أو آجلا أن يجمع حلقة من المعجبين تكون كبقعة من الزيت تنتشر تدريجيا إلى أن تضم الجمهور كله فى نهاية الأمر . ولم يتمكن سيزان من أن يبيع خلال حياته لوحة واحدة من لوحاته ، واليوم يشترى المعجبون أقلها فى دقيقة واحدة بالملايين . هذا هو المجد . ويلوح أن سيزان الرسام لم يجده فى الطرق التى أشار إليها الأستاذ «لالو» .

هذه الطرق ، فى الواقع ، أصبحت اليوم طرقا عريضة للفن ، لكنها كانت بالنسبة للفنانين فى الماضى أزقة موحشة طالما جازفوا بحياتهم بالسير فيها . . وقد يقال إنهم كانوا يسافرون فيها على جماعات . . . وهنا نرد بفكرة المدارس والأساليب والأنواع وهى طبعا حقائق ، وليس من الضرورى أن يكون الإنسان خبيرا لكى يرسم جدولا للقرن السابع عشر ، وآخر للثامن عشر ، أو لكى يميز رسما إيطاليا عن رسم فرنسى أو عن رسم ألمانى فى نفس عصر معين . ويقدم لنا تاريخ الفنون مجموعات طبيعية تشترك فى نفس المفاهيم الجمالية ، ونفس الوسائل الفنية ، منها مثلا فى إيطاليا المدارس السيينية والفلورنسية والأومبروية والرومانية والفينيسية واللومباردية . »

ومع ذلك فنظرية المدارس لا تتمتع بالتماسك الذى ينسب إليها عادة . وإذا كان من حقنا أن نتحدث عن مدرسة فرنسية فى القرن السابع عشر ، فإنه ليس من حقنا أن ننسى أن هذه المدارس تضم مصورين يختلفون بعضهم عن بعض كما هو الشأن بين بوسان والإخوة لونان وكلود جيليه وريجو وفيليب دى شامبانى وجورج ديلاتور . والانطباعية التى قد نتصور أنها أكثر تماسكا ليست مدرسة بالمعنى الصحيح . فالمصورون الانطباعيون قد اتبعوا طرقا متباينة ، رغم الصداقة التى كانت تربطهم ورغم آرائهم المشتركة ،

ورغم العداء الصريح الذى كانوا يمارسونه بعضهم ضد البعض ، والتشابه النسبي الذى كان بينهم فى بادىء الأمر . وهناك فرق كبير جدا بين مونيه حين رسم لوحة « النمفياس » زهر اللوتس الأبيض ، ورينوار حين رسم لوحة « لافانديير » زهر اللافاندر ، أو سيزان حين رسم « المستحمات » . إذا فرضنا أن سيزان مثل ديجا ، يمكن أن يوضع فى مصاف الانطباعيين ، وهو الأمر الذى يرفضه جميع النقاد . و «مدرسة باريس » الحديثة يمكن أن تكون مصدر بحث شبيه بهذا الذى نقول به عن الانطباعيين . ولهذا فنحن مضطرون أغلب الوقت — لكيلا نبسط الأمور أكثر من اللازم — إلى إجراء تقسيمات فرعية تؤدى فى النهاية إلى الفردية .

وفى مجال الفن — ولا بد أن نتفق فى هذا — يعتبر الفرد أكثر واقعية من الجماعة ، والشخصية تطبع الأعمال بالقدر الصحيح لعبقريتها ، ولهذا فإن أكبر الفنانين يذهبون إلى ماوراء حدود التقسيمات العامة . ولا شك أن ميكل انجلو ينتمى إلى عصر النهضة ، ولكنه هو ميكل أنجلو قبل كل شىء ، كما أن فيكتور هوجو ، هو فيكتور هوجو قبل كل شىء ، وماذا يمكن أن نعرف عن رامبراندت عندما نقرأ فى القاموس أنه كان فنانا هولنديا من بين آخرين؟ لهذا يتعرض أكثر الكتاب والمصورين والمثالين تمثيلا لعصرهم إلى أن يعتبروا أقلهم عظمة وأقلهم أصالة فى عصرهم ؛ فهم بين معاصريهم يتأثرون أكثر ما يتأثرون سلبيا بالاتجاهات الجمالية السائدة ، وهم بهذا يعكسونها بأكثر ما يمكن من أمانة — أليست حالة الذوق حوالى عام ١٩٠٠ ممثلة فى أعمال جيرالدى أكثر منها لدى فاليرى . وفى أعمال جورج أوهنت أكثر منها لدى مارسيل بروست ، وفى مسرحيات باتاى أكثر منها فى مسرحية أكلوديل ؟ ويقول الأستاذ لالو إن مفاهيم « تين » تفسر التعميمات الهزيلة أحسن من تفسيرها لفرديات العبقرية ، وهى حقا شاذة فى بيئتها وفى وسط جنسها ، وجديدة فى لحظتها (٣٤) ، وهى ليست بأقل من ذلك فى مدرستها . فالهجوم الذى يقدمه الأستاذ « لالو » ضد «تين» هو أيضا فى نظرنا هجوم على مفاهيمه هو .

ولقد كان «لالو» - وهذا مسلم به - أحجى وأفطن من أن يجهل ما يأتى به الفنان من جديد فى فنه . إنه يقول وهو على حق: « إن أقوى تقليد فى العصور الوسطى كان نسيجا من عدد كبير من المواهب الفردية». فعندما كان يجرى تنفيذ سهمين مزدوجين لكاتدرائية ما ، على مدى فترة عشر سنوات فقط بمعرفة اثنين من سادة المهنة يختلفان ، ولا شك يتنافسان ، كان كل سهم يتميز بميزات واضحة وباختلافات مقصودة ؛ إذ أنه فى العصور التى كانت تتكون فيها « التقاليد » الشهيرة ، التى أصبح احترامها بمثابة الخرافة . كان التقليد الوحيد هو العيش فى فن العصر ، وعدم التفكير أبدا فى تقليد نموذج ما تقليداً أعمى .. وإذا كان مبدعو تقليد ما يتصفون بالتقليدية قدر ما نتصف نحن اليوم لما أبدعوا شيئاً . فى مجال الفنون الصناعية مثلا كان يمكن أن ينقل القرن الثامن عشر أعمال القرن السابع عشر ، الذى كان يمكن أن يطبع السادس عشر بخاتمه ... فالتقليد الحقيقى لفن حى كما هى الحال بالنسبة لكل جسد ، هو الحياة، ولهذا يصبح التقليد هو التطور المستمر (٣٥) .

إننا نوافق على ذلك ، ولو أننا نعجب حيث يصبح الأمر كذلك أن يقال إن أعمال الأفراد التلقائية تتجمع فى غاية واحدة ، وإن الأعمال الأصيلة متفقة و« روح طريقة التنفيذ الفنية القائمة » . فهل تتفق أساليب عصر لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ولويس السادس عشر والإمبراطورية؟.. وإذا كانت الوسائل الفنية التنفيذية القائمة تقدم نفس الطابع فكيف يمكن أن تتجدد ؟ ... إذ أنه فى نهاية الأمر لا يمكن أن يتطور الفن إلا بأولئك الذين يدفعون به إلى التطور . وبتعبير آخر فإن الفن اختراع، وكل اختراع يتطلب مخترعين، لكن لابد أن نحذر فى هذا المقام من أن نقع فريسة لنظرة رجعية يوقعنا فيها التاريخ ، أو تؤدى بنا إليها زيارة المتاحف . فكل هذه الأعمال التى نتأمل فيها تنبع من ذاتها ، أى بنوع من النمو المستمر الآتى من أعماقها ، دون جهد ودون دفع مفاجىء . ولا شك أنها تخرج بعضها من بعض، لكنها تخرج على هيئة سلسلة من الانفجارات ، كلها تمثل أعمالا إبداعية بقدرها .

ويقول لنا الأستاذ «لالو» مامعناه: إن الفنان يبدأ فى الواقع من أشكال معينة يستوحيها ليفرض بعدها أشكالا جديدة ، وهكذا توجد لديه إرادة شعورية أو لاشعورية ، لكنها مؤكدة ، للانفصال عما سبقه ، وهذه الإرادة تنطبق تماما وإرادة الفنان فى أن يصبح هو نفسه . فكل من يكتفى بالتقاليد لن يكون إلا صانعا أو عاملا ، ولا يمكن أن يكون فنانا ، وقد قالها مالرو بصيغة جلية ؛ يبدأ كل فنان بالتقليد الفعلى أولا ، والمصور ينتقل من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، كما ينتقل الأديب من عالم الألفاظ إلى عالم آخر للألفاظ ، بنفس الطريقة التى ينتقل بها الموسيقى من موسيقى إلى موسيقى (٣٦) . والعبقرى ، ونكررها هنا مرة أخرى ، لا يخضع لصيغ عصره ، مادام — على عكس ذلك — يقوم بإبداع صيغ أخرى ، وهو بهذا يحدد عصره تحديدا جماليا، كما سوف تراه الأجيال المقبلة .

الفردى الكلى

الفرد نقطة البدء فى كل شىء : هذا هو المبدأ الحقيقى لكل إبداع ، ويمكن التحقق من صحته فى مجال الإبداع الفنى . إلا أن من الضرورى الاتفاق أولا على معانى بعض الألفاظ حتى لا يحدث الخلط . فهناك فردية جمالية لا تقل قدرة على الهدم عن الفردية الأخلاقية ؛ إذ ما كان للفنانين الذين مارسوها أن ينتجوا شيئا هاما إن هم اتبعوها إلى النهاية . لذا يحسن أن نؤكد أن الفن يغرس جذوره فى العمل الشخصى ، لا فى العمل الفردى ، لأن الفردية مهما يكن الأمر ضيقة محددة .

وبين الشخصى والفردى تمييز يكاد يكون تقليديا . وكما أن الشخصى يجد الأشخاص الآخرين فى أعماق ذاته هو ، نجد أن الفن يحل بطريقته ذلك التناقض الذى يقوم بين الفردية والجماعية ، خلال ممارسته لعبادة القيم الفنية

بأن يتعدى حدود هذا التناقض ، أى بأن يصل إلى ما فى الجماعي والفردى من ناحية إنسانية كلية وهكذا يصبح التناقض فى الفن تناقض «الفرد الكلى»(*).

إنها الحقيقة : مامن شىء فى الفن يمس المشاعر مسا عميقا كليا إلا ما خرج من أعمق النفس وأخصها وأكثرها شخصية . ما من شىء يحرك العواطف ويفتح القلوب إلا ما كان قادراً على تقديم نغم «النفوس الفريدة» بحيث لا يحل محلها شىء وبحيث لا تنسى . هذا هو ما يصنعه الفنان شعوريا أو لا شعوريا من نفسه فى عمله الفنى ، نقصد طابعه هو وحقيقته هو اللذين يضفيهما على ذلك العمل . ويذكر لاكريتيل « أن الجزء من القصة الذى يلفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنفه» هذه الحياة تتضح فى كثير من الحالات من خلال الأسلوب أكثر منها داخل ما يحويه العمل ذاته ، فالمواد الأولية والموضوعات والأفكار غالبا ما تكون هى التى يعرفها جميع الناس ، وقد قال بوفون فى هذا الصدد : « إن الأسلوب هو الإنسان نفسه » . لهذا لا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب . ويقول لنا سيزان : « إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقة الفنان فى التعبير » . والضرورة التى تفرض نفسها على الموسيقى والمصور والقصصى الشاعر هى أن يبدأ من نفسه وأن يكون ذاته . . . ولا يمكن أن يحدث هذا إلا عن طريق مجهود بطولى يرمى إلى تجديد عمله من ذاته هذه . وحتى زولا كان مقتنعا بهذه الحقيقة أكثر من أى شخص آخر ، وقد كان أبعد الناس عن الفردية ، ألا يقول : « إن العمل الفنى إظهار حر رفيع للشخصية » .

وثمة حقيقة أخرى ليست بأقل قابلية للطعن ، ألا وهى القائلة : عبر عن نفسك فى أصالة تصبح أنت الآخرين أيضا » . لقد اهتم دوميه ومانيه وديجا ورينوار وهنرى راسو جميعهم لاشك باختراع فنهم هم فى التصوير ،

* إيمانويل هو الذى وضع هذا التعبير فى سرد حياته: من هو هذا الرجل؟ أو المفرد الكلى.

وكان اهتمامهم هذا كبيراً لدرجة لم يفكروا معها فى خلق فن التصوير الفرنسى . لكن هل رأينا فنانين أكثر منهم فرنسية ؟ لا يمكن أن يكون العمل الفنى بلا موطن ، مثله فى هذا مثل مبدعه ، وكلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه ، وكلها تصبح عصارة لهم ، وكلها تغذيهم هم كذلك . « وكما أن التربة والكرمة قد أصبحتا هذا النبيذ الذى يشيد بمجدهما ، ولم تعد هناك لا تربة ولا كرمة ، بل نبيذ فحسب ، فإن فرنسا قد أصبحت يوما بعد يوم موسيقى ما بفضل أعمال كوبيران أو دى بوسى ، كما أصبحت إسبانيا أيضاً بفضل فيكتوريا أومانويل دى فاللا» (٣٧).

وكل موسيقى ، وكل أدب ، وكل تصوير ، لابد أن يكون قوميا أو لا يكون . لكن لابد أن نضيف على الفور : إنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون . وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصدا ، وهذا هو مايقضى حتما على فكرة الوطنية الفنية . فمطالبة العمل الفنى بأن يكيف نفسه بنموذج وطنى مرسوم مقدما معناه القضاء عليه ، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق ، ومعناه محو صفته « الفريدة » وقوته العالمية ، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة . ولقد أوضح اندريه جيد هذا خلال تحقيق أجراه « القوميون » قبل الحرب عام ١٩١٤ حيث قال : « من الجائز أن نتصور شعبا بلا أدب ، شعبا أصم أبكم إن صح التعبير ، لكن كيف نتصور أدبا لا يكون معبرا عن أحد ؟! . ألم يكن من الأجدى والأصوب أن نتساءل عما إذا كان من المستطاع أن نطلق تعبير « الأدب الرفيع » على أدب ما لا يتمتع بصفة الأهمية العالمية ، بالإضافة إلى قيمته التمثيلية التى لاجدال فيها .... نقصد ببساطة أهمية إنسانية ؟ (٣٨) .

ذلك أن عبقرية شعب ما — كما تتضح فى الأعمال الفنية — شىء آخر غير العقلية الجماعية التى يقول بها علماء الاجتماع . فهى لاتتضح أكثر تنوعا

وأكثر تعقيداً فحسب ، بل إنها أكبر ثروة فى القيم مادامت الشخصيات الفنية الكبرى هى التى تقوم بدور الكشف عنها وإخفاء الصفة الحاضرة عليها . وأنا أعتقد أن العبقرية العميقة لعصرنا تختلف اختلافاً كبيراً عما تعود مختلف النقاد السطحيين على تسميته « الروح الفرنسية » ، تلك التى لا تتجاوز فى غالب الأحيان طريقة معينة لإضفاء بعض البريق على أفكار سطحية ، بل وهى لا يمكن أن تكون على أكثر التقدير إلا الروح العامة الشعبية ؟ ومهما يكن لافورج ورامبو وماللارميه قليلى الشعبية ، فإنى أظنهم لا يقلون كمالا فى الفرنسية عما يعتقد اليوم عن لافيدان أودونى أوروستان. وهل ندعى أن موريس باريس كان أقل فرنسية ، لأننا نجد عنده صورا إسبانية سطحية ؟ وما هذه العطور ، وذلك الوخز وحب الموت الذى يقارب الحب ، وهذا النغم المحطم ، وذاك الأسلوب الذى يصيح صيحة نفير الكوميديا بعض الشىء ، وانحناءة القوس الجميلة هذه أولا ، يتلوها فجأة هذا السكون ... هل يبدو لنا فجاة وكأنه أكثر فرنسية عندما تتحدث عن اللورين ؟ ليس من العسير أن نعترف بأن بويليث ورنييه وأناتول فرنسيون ، لكن لا بد أن نقبل أيضاً بأن يكون كلوديل كذلك أيضاً وبطريقة أوضح كثيراً . إنه فرنسى بطريقة جديدة . إلا أن العبقرية الفرنسية تزداد وتثرى وتتحدد كل يوم . وإذا أمكننا منذ اليوم أن نقول ماهى ، ما هى لا أكثر من ذلك ، ويا للأسف .. لكان معنى هذا أن نقول ، بنفس التعبير إنها عاشت (٣٩) .

لكن مامن عمل فنى أساساً يبدأ من الفردية ليذهب إلى ماوراء الجماعية إلا ودخل إلى نطاق الكلية . إن المشاهدة تصبح هنا سطحية فيما يتعلق بالكلاسيكية . لكن الرومانتيكيين وقد تعلقوا بأهداب ذاتهم أكثر من غيرهم ، يثبتون هذه الحقيقة كما يثبتها الكلاسيكيون تماما ، فما كانت « رينيه » عند شاتوبريان ، ولا جوليان سوزيل عند ستاندال ، ولا مانفريد عند بايرون ، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد ، وهى لا تكتفى أيضاً

بالتعبير عن القلق لجيل واحد فحسب ، بل إنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تمثل فيها من إنسانية عامة . وذلك أن الفردية ، إذا فهمناها فى أعماقها لاتتعارض والعالمية ، ألا يحمل كل إنسان ، حسب قول مونتنى ، فى طياته « شكل الحياة البشرية »؟ وإن لم يكن هذا الإنسان مجنونا محصوراً فى حدود عقده ، فإنه يجد فى أقصى حدود إخلاصه ، الصفات الدائمة للطبيعة وللصير البشرى ، مع أشباهه الذين يعيشون فيه أكثر مما يعيش هو فى نفسه . « ويستطيع الفنان فى أقصى أعماق عزلته أن يخلق اليوم بالآخرين من الناس » هكذا يكتب بازين . واليوم أصبحت العزلة ذات مرارة ، حيث لم يعد الفنان المنعزل مفهوما . ومع ذلك فقد كانت دائماً مصيره . أليست ضرورية ، هذه العزلة ، ليتمكن من الانصراف إلى نفسه وليتمكن من التحدث من أجل الجميع ؟ لقد قالها جوته : « كلما ضم الإنسان نفسه نحو نفسه أوشك على التوصل إلى النفوس الشقيقة » .

لهذا لاتحمل القاعدة أى استثناء ، والحد الأقصى من الفردية فى مجال الفن هو الذى يضمن للعمل الفنى الحد الأقصى من العالمية . أليست النقوش البارزة التى قدمها تافان ، أوتمثال « التقى » الذى صوره « افنيون » ، أو عيد الفصح للفنان جريكو ، موضع إعجاب الجميع ، لأنها كانت جميعا فى بادىء الأمر أكثر الأعمال وأقواها فردية ؟ نعم ... « إن أكثر الأعمال الفنية إنسانية » ، والتى تظل موضع الاهتمام على أوسع نطاق هى بعينها أكثرها خاصية ، هى والتى تتضح فيها كذلك على أكثر الخصوص عبقرية جنس من خلال عبقرية فرد . ومن يكون أكثر قومية من ايشيل وداتى وشكسبير وسيرفانت وموليير وجوته وابسن ودوستيفسكى ؟ ومن يكون أكثر إنسانية منهم؟ وأيضاً أكثر فردية ؟ إذ لابد فى نهاية الأمر أن نفهم أن هذه التعبيرات الثلاثة تترتب بعضها فوق بعض ، وأن ما من عمل فنى يكتسب مغزى عالميا إلا وكان يتمتع أصلا بمغزى قومى ، على أن العمل

الذى يكتسب معنى قوميا يكون قد اتصف أولا بأنه فردى . وقد قال هيبل هنا إن الفردية طريق أكثرمنه هدف .. وماهى بأحسن طريق ، بل هى الطريق الوحيد » (٤٠) .

حرية الفنان

ليست للفردية التى نتناولها هنا علاقة ما — لعل القارىء قد تبين هذا — بفردية المظهر أو القول ، تلك الفردية السطحية التى يسهل العثور عليها بطريق مباشر ، والتى تتضح عند إنسان يتعمد أن « يكون فريدا » . بل إن الأمر أمر الكشف عن « الأنا » العميقة لدى الفنان ، الكشف عنها لذاتها . ومن ناحية أخرى فإن الإنسانية لايمكن أن تختلط والآراء وردود الفعل والعادات لدى جماعة ما مهما فرض فيها من اتساع ، ولكن لابد من الكشف عنها دائماً ومن جديد داخل قوقعة العقليات التى تختفى داخلها . هنا يصبح العمل المنطوى على العبقرية هو أكثر الأعمال أصالة ، بكل ماتحمل هذه الكلمة من معان ، وأقلها خضوعا للتقاليد المدرسية وللتأثيرات التى يقع المؤلف تحتها . لكن كيف نتحدث عن الأصالة ، سواء أكانت طيبة أم رديئة ، أو عن التأثيرات والتقاليد دون أن نثير خلية من المشاكل ، ونضطر إلى إضفاء توضيحات جديدة عليها؟ .

إن الإبداع الفنى الذى يفتتح شيئاً من جديد لابد وأن يكون ثوريا فى قليله أو كثيره . ذلك أن الفنان لا يستطيع أن يكشف تماما عن حقيقته الشخصية التى تتقابل والحقيقة البشرية ، حتى فى العصور التى تنغرس فيها التقاليد غرساً متيناً ، إلا إذا كشف ، وهو يكاد يدافع حتى عن جسده ، عن النفاق الاجتماعى وعن الأكاذيب والأحكام الخاطئة . ومادامت هذه الحقيقة تتضح قبل كل شىء بالأسلوب ، فإن الفن لا يستطيع أن يخترق طريقه إلا بأن يعدل من الأساليب القائمة ، وأن يقضى على النظم السائدة ويحطم

الأشكال التقليدية . ولاشك أن من الخطأ أن يوصف لهذا السبب ، بأنه طائش،لالشيء إلالأنهمخلص فى ذاته ، كما أنهلايمكن اتهامهبأنه يتعمد بعث الدهشة بأى ثمن إذا ماهو قصد فحسب إلى الأمانة فى كل دقتها بكل ماتكلفه.

هل يعنى هذا أن الفنان يندفع آليا ومن ذاته إلى الثورة، لأنه ثائر بطبيعته ؟ لقد قال بعض الرومانتيكيين بهذا ، وقد أمن فلوبير على طريقته بهذا حين ندد « بالبورجوازيين » رغم أنه كان « بورجوازيا » . كما أقنع الشعراء والرسامون « الملاعين » الرأى العام بهذا ، ومع ذلك فقد وصل موضوع الشاعر الثائر إلى أقصى حدود الجرأة لدى مدارس المستقبلية والدادا والسريالية . حيث يتحدث مارينتى عن الرفرفة الثورية الكبرى لأعلام « الغجر » ، ويشيد « بالقوة الانقلابية الخارقة » ، ويصيح قائلا : «إن لوننا أحمر إننا نحب اللون الأحمر»(٤١) — وأرادت السريالية لنفسها أن تكون « ... صيحة الروح التى صممت إلى النهاية على تحطيم أغلالها ... حتى وإن لزم الأمر ، بمطارق مادية» (٤٢) . وقد وصل الأمر بالكاتب اليسارى المتطرف جان كاسو إلى حد القول « بأن الشعر كان دائماً صيحة احتجاج .. وبأنه لا توجد بين العمل الشاعرى والعمل الثورى إلا خطوة واحدة » (٤٣) .

مع هذا لابد لنا من أن نتجنب اللعب بالألفاظ أو أن نعمم حالات هى فى مجموعها نادرة ، وهى من التاريخ الحديث فحسب . فالثورة التى يقوم بها الفنان ثورة فنية أساسا . . وحتى إذا كانت تتمثل فى ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية ، فإن الربط هنا عابر ، والمبدع عامة رجل هادىء ، بل إنه غالبا ما يحترم النظام القائم ؛ لأنه على أقل تقدير ، يظل منشغلا تماما بعمله ، ويجاهد جهاداً مباشراً وفعالا من أجل هدم التقليدى من الأمور التى يريد هدمها لأنه يشكو منها . لكن هل هناك ما يدعو دائما إلى الشكوى ؟ كلا . لكن الذى يحدث هو أن تستقبل جرأته استقبالا حسنا . وأن يتم الاعتراف بمزايا عمله ، وأن تقدم له السلطات

التشجيع والمكافأة فى سخاء . فلماذا إذاً يثور وقد أصبح موضع الإعجاب والاحتفاء والتدليل ، أو على الأقل التقدير ؟ هل كان رافائيل وروبانس وفيلا سكيز من الثائرين ؟ أوكان كورنى وراسين وفاليرى من المحتجين ؟ هل نسمى لوللى وباخ وموزار ورامو « بذور العنف » ؟ كلا . . .

الواقع أن للثورة أسبابا اجتماعية أكثر منها فنية، فهى عبارةعن تصد يقوم به الفرد حين يصيبه الوعى بحقوقه وقيمته إزاء عدم فهم البيئة وظلمها إياه ، أكان هذا صحيحا أو غير صحيح . والقول بأن الفنان اليوم كثيراً ما يئن من هذا امر نقره. فمنذ بداية القرن التاسع عشر والهوة بين الذوق الشعبي والفن الحى آخذة فى العمق والازدياد ، وحتى النخبة المتعلمة نفسها ، عدا استثناء يتعلق بمسرح معين وفن قصصى معين ، لم تعد تنهل أحسن ما تنهل إلا من فنون الأمس ، لا تبالى بالجمال الغض الذى تقطف ثماره حال مولده . وهنا غالبا ما يفشل الفنان فى الحصول على الشىء الوحيد الذى يبحث عنه ، نقصد الجمهور ، لكن ما كانت كل العصور بناكرة للقيم قدر عصرنا هذا . فأيام بيركليس فى اليونان ، وعصور الكاتدرائيات ، لم يكن ينظر الناس إلى ورائهم، وكان أحدث الأعمال هو أكثرها جمالا . كما كان الناس يتسارعون فى فلورنسا ليروا تمثال « بيرسيه » لسيللنى بمجرد خروجه من قالبه وفى روما كان البابا ومعيته ينتظرون فى فروغ صبر أن يكشف ميكل انجلو عن سقف قصر السكستين ، وفى قصر استهارزى ، ما كاد ينتهى هايدن من تركيب سيمفونية ما ويجف المداد الذى كتبها به حتى يتم نقلها وتوزيعها على المناضد ، وتنفيذها ... وهذه العصور السعيدة التى كان الأمراء والبورجوازيون فيها يقدرون الفنان حق التقدير ، ويرفعون إليه طلباتهم ، أكان الفنان ، بصرف النظر عما وصف به أحيانا بأنه خادم لهم ، أكان يفكر فى الصياح فى وجه الأمراء والبورجوازيين ؟

ليست المذاهب الجمالية الحديثة التى تجعل من الأصالة أساسا للقيم بعديمة

الصلة بما يصيب الجمهور من خلط . ولا بد من أن نعترف بهذا . طبيعى أن يصبح الفنان الكبير أصيلا ، تزداد عظمته كلما ازدادت أصالته . ومن حقه أن يصبح هكذا . وعليه الواجب الذى يختلط بواجب الإخلاص لما لديه من أحسن الوحى . ومع هذا فقد كان القدامى فى هذا المجال أقل حساسية من معاصرينا ، حيث كانوا يقبلون العمل فى جماعات وطرق موضوعات معروفة فى لغة معروفة، ولم يكونوا يعتقدون أن مما ينقص من شرفهم أن يرموا إلى بعث السرور فى نفس الجميع ، ولذا كانوا يكرسون اعمالهم للجميع . . . غير أن الفردية قد مرت من هذه الثغرة ، وأصبحت الأصالة حاجة ومطلبا وهدفا بدلا من أن تكون علامة لا شعورية للعبقرية.وليس الأمر أن يكتب الكاتب جيدا أو أن يرسم المصور جيدا ، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره ؛ إذ لم يعد الفنان يريد أو يستطيع أن يكون منفذا ماهرا ، أو حتى موهوبا ، لشكل ما سبق أن عرفه الناس ، بل إنه يريد أن يقدم تعريفا للجمال لا ينتظره أو يتوقعه أحد ، ويريد أن يكون له اسلوبه هو وطريقته هو وعالمه هو الذى لا يشبه أى عالم آخر ، و « رمزه هو » هو « المعقد » عند فان جوخ(*) . ولا يمكن أن يكون أى شخص آخر حقا ... هو فان جوخ . وسوف يبقى فان جوخ بالنسبة للذين يحاولون إخراج عبقريتهم ، أولئك الذين قد يصيبهم شرف الفن أكثر مما يصيب ، هو المبالغة ، والجرأة البالغة والاصطناع الواضح المكشوف الذى يضعه الناس موضع التشكك رغم تصفيق المتعجرفين .

على كل ، ليست الأصالة الحقة عدوانية بالضرورة ، لكنها تتفق والتحفظ والابتعاد . . بل والسطحية ظاهراً ، وكأناقة المتأنقين المبالغين فى

(*) يقول مالرو (انظرص ١١٧٠) إن الإرادة الأساسية للفنان الحديث هى أن يتمكن من إخضاع كل شىء لأسلوبه هو وقبل كل شىء أكثر الأشياء نقاء وتجردا رمزه هو « المعقد » عند فان جوخ .

أناقتهم ، يفلت الفن الرفيع من مجال النظرة السطحية ، بحيث لا تلحظه من اول وهلة . وليست الأصالة فى كل شيء — هكذا يرى موروا — إلا طريقة لا تقلد يتبعها صاحبها ليصبح شبيها بالناس جميعا .

وهكذا لا يخاف الفنان الكبير من أن يقلد أفكار الناس جميعا ما دام متمكنا من تجديدها ، ومهما تكن عتيقة أو مكررة . « ضع فكرة عادية فى مكانها ، نظفها وجدد بريقها ، وألق عليها ضوءاً يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، انتعاشها هذا الذى كانت تتصف به ، عندما نبعت من منبعها الأول — تجد نفسك وقد أخرجت عملا شاعريا . . وهكذا يقول « كوكتو (٤٤) ألم تقل شيئا جديدا ؟ وماذا بعد ذلك ؟ وهل اخترع ميكل انجلو موضوع « حساب الآخرة » ؟ أو موليير قصة دون جوان ؟ أوجوتة قصة فاوست ؟ أو فاجنر قصة تريستان ؟ وهل كانوا أقل أصالة فى هذا من سابقيهم ؟

إن الاختراع فى الفن صفة ثانوية ، والمخترعون يتسكعون فى الشوارع ، لكن النادر هو هذا العبقرى الذى يكتشف اختراعات الآخرين ويضفى عليها الحياة ، وما فكرة الواحد إلا فكرة الجميع ، وهى مادة تمر بلا انقطاع فى عقول الكثرة الغالبة وتهزها ، فإذا ما استقبلها آخر الناس وأفاد مما تم فيها من أعمال ، ثم فرض عليها صيغته هو ، تمكن من أن يضفى عليها اسمه هو .

المؤكد أن هناك أعمالا أكثر أصالة وثورية من غيرها ، لا يمكن فى الموسيقى مثلا حصرها إن نحن عددناها من « السيمفونية الخيالية » إلى « بيلياس » إلى حفل « تقديس الربيع » أو إلى « الخمس المقطوعات الصغار ١٦ » لشونبيرج ، و مع هذا فإذا دققنا النظر لوجدنا أن الأصالة المطلقة غير موجودة ، وأثر المفاجأة الذى يأتى من كشف جديد سرعان ما يختفى ،

وسرعان ما نجد وراء أكبر المجددين آثار السادة الذين أوحوا له بهذا . مثال ذلك فاجنر وراء شونبيرج ، وريمسكى وراء سترافنسكى ، وسان سانص وراء رافيل . وقد كان للسابقين الذين أوحوا إلى دى بوسى أثر كبير رغم التجديد العظيم الذى أتى به ، والمؤكد كل التأكيد أن وحى المقطوعات الأخيرة لليست موجود فى « مقدمات » دى بوسى . وقبل كلود آشيل ، كان ريشار العظيم قد دفع بالإبداع الهارمونى شوطاً بعيداً ، وظهر ريشار فى آخر عصر دى بوسى ، ليؤلف « اليكترا » ويكتشف كنوزا فى مجال الهارمونى . وقد كشف موسورجسكى بعبقريته الفريدة عن مجال استوحى منه دى بوسى الكثير . وهكذا لم يخرج دى بوسى من العدم فجأة، لكن أعماله تنطوى على شخصية عظيمة تعكس ولا شك عبقرية هائلة بعثت الثورة فى عالم الموسيقى وبالاختصار « لا يوجد فى الفن جيل نبع من ذاته ، وهناك سلسلة طويلة تربط بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة . ويصيح هؤلاء المجدودن بأعلى صوتهم ليخفوا تحت قليل من التراب تلك الحلقات من السلاسل التى تدمى أسفل سقانهم » (٤٦) . وقد قال جيرود فى شىء من الرقة : « إن كل أدب يعيش من النقل والاقتباس، عدا الأول الذى.. لا نعرفه » .

هل لنا إذا أن نؤكد أن المبدع ، مهما تكن جرأته فى التجديد ، يندمج فى تقليد يعمل على استمراره ، حتى حين يتعداه ويقلبه رأسا على عقب ؟ الحق أن الواقع أكثر تعقيدا من هذا . فمما لاشك فيه أن كل إنسان يدين لغيره بشىء ما . لكن ماهى التقاليد : أهى التعليم الرسمى ، أم الميراث عن الأجداد ، أم الجمالية السائدة ، أم الذوق القائم فى عصر ما وفى مكان ما؟ إن هناك من أعاظم الفنانين — وليس هذا من قبيل الخيال — من يشعرون بالطمأنينة وهم يباشرون نوعا من التقليد يعرفه الجميع، دون أن يتنازلوا عن شىء من شخصياتهم. وكان هذا التقليد يساعدهم على النمو والتطور ، وكانوا يعملون

بدورهم على تنميته وإحيائه ، ويدلنا التاريخ فى مجال الفنون الجميلة على أن الاتجاهين التقليدى والثورى يتبادلان الظهور ، فقد سنت الأكاديمية الفرنسية فى عصر لويس الرابع عشر قانونا للرسم واستخدام الألوان وتعبيرات الوجه ، دون أن تترك للفنان حرية ما فى ممارسة أى تفصيل من تفاصيل العالم المادى أو الروحى. فهل يعنى هذا أن ذلك العصر لم ينتج إلا أردأ الرسامين ؟ وعلى كل فإن الميل نحو الانفصال عن الماضى — فى أوربا على الأقل — هو الذى يسيطر من عصر لآخر ، وقد أدى هذا الانفصال فيما أدى إلى النهضة العظيمة فى القرن الماضى . أليس إذاً هذا قانونا بشريا فى الفن كما هى الحال فى الحياة أن ينكر الإنسان من وجهه ؟ أليس هذا الموقف القاطع هو الوحيد الذى يسمح بالتخلص من بريق المجد المعترف به ومقاومته حتى تصبح للفنان شخصيته ، وبالتالى يتمكن من التوصل إلى الإبداع ؟ .

هذه حقيقة واضحة . هل تكون الحركة الأولى التى يقوم بها المبدع هى ن يثور ضد تقليد قائم ؟ . . وهل تصبح الحركة الثانية التى تأتى بعدها مباشرة ، اللهم إلا إذا غمرته الأولى ، أن يطالب بتقليد جديد ، وأن يبحث لنفسه عن أساتذة آخرين ، وعن أجداد آخرين ، وأن يشكل لنفسه أسرة أخرى يحبها قلبه ؟ إن رونسار وأصدقاءه يسخرون من أدب العصور الوسطى ، لكنهم يعيدون هوميروس وفيرجيل وهوراس وباندار وبلوتارك إلى الحياة ، وينهلون من الفن الإيطالى . وهوجو يأنف من الكلاسيكيين ، لكنه مد يده إلى شكسبير ، وكلوديل يؤمن بأن فيرلين وماللارميه هما العدم ، لكنه يستوحى فنه من إيشيل والكتب المقدسة . وبريتون يريد أن يلقى أرضا بكل شىء ، لكنه يكشف للسيريالية عن مؤثريها الأوائل بما بينهم من انعدام فى التماسك ، فمنذ سويفت إلى جارى ، مرا بساد ونيرفال وبودلير ورمبو لوتريامون، وكل هؤلاء ذوو بصائر شفافة،

تنفذ إلى حقائق الأشياء على مر العصور . ويتجلى هذا فى أسلوبهم الذى يكشف عن المشاعر المشتركة للإنسانية والنوازع الطبيعية التى تزخر بها نفوس البشر . ومن هذه الناحية ، نجد أن رينوار يشبه روبانس وفراجونار أكثر مما يشبه لوتريك وديجا . وسيزان لا يمت بقرابة لمونيه الذى يستقبل أعماله ، أكثر من قرابته لبوسان وشاردان ، وبشىء من قرابة الدم إلى جريكو . وموديليانى شقيق لاوتشللو وبييرو قدر شبهه لفنان ما يأتى من مونمارتر أومونبارناس . والرسام « روولت » أقرب لرامبراندت وفنانى الزجاج الملون فى العصور الوسطى منه لمعاصره ماتيس . ويذهب بيكاسو إلى أبعد من ذلك ، حيث يحيط نفسه بنحاتى عصر ما قبل التاريخ ، مثل صانعى الأوانى الفخارية من بلاديبرو والتصويريين الزنوج .

فالفنان الذى يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالا . لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من فن غيره وإن هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال . وأقل الفنانين فناً صحيحاً هم الذين يخافون هذه التأثيرات ، فى حين أن الشخصيات القوية هى التى تحاول أن تفيد منها . وهكذا لن يأنف المبدع من أن يقلد غيره ، لأنه يعرف أن أصالته لن تتعرض لخطر ما ، فهو مهما استقى من ينابيع فن آخر فإنه سيظل محتفظا بذاتيته من هنا كان المثل الذى قاله كوكتو : «إن الفنان الأصيل هو من أوتى القدرة على النقل ، فما عليه إذاً إلا أن ينقل حتى يصبح أصيلا» (٤٧) بل وأكثر من هذا إنه كما قلنا آنفاً لن يكتشف عالمه هو إلا إذا قلد الآخرين . وكم من الفنانين يبدأون حياتهم بتقليد الأعمال التى يعجبون بها تقليداً حماسياً ، ثم ينفصلون عنها ليثبتوا أقدام أسلوبهم الشخصى ... وقد شرع موروا بناء على نصيحة أستاذه آلان ، فى أن ينقل قصة « دير بارم » لستندال من أولها إلى آخرها ، ومع هذا فالنقل لم يضره فى شىء . هذا القانون يؤكد أعظم الفنانين ، حتى الشعراء « الملاعين » — وسواء بدأ فنان ما فى الرسم أو التأليف ، عاجلا أو آجلا ، مهما تكن قوة أعماله الأولى ، فهناك وراءه

قاعة التصوير والكاندرائية والمتحف والمكتبة والاستماع (٤٨) ولطالما صاح سيزان قائلا : « إنى أريد أن أصور كما لو لم يكن قد صور أحد من قبلى» .ومع ذلك فهو يسارع إلى متحف اللوفر ليبحث فيه عن بعض الأفكار، وهو كجميع إخوته يصور وقد « بهرته بعض لوحات يحملها خلف جفون عينيه وتكفيه لكى ينسى العالم»(*) .

لكن سيزان لا يحمل خلف جفون عينيه أى لوحة ولهذا يحسن أن نميز بين نوعين من التأثير: الذى نقع تحت سيطرته . والذى نختاره عن طواعية. والأول يؤثر فى المبدع تأثيراً حسناً أو سيئاً ، ومرة أخرى نقول إنه ما من إنسان يستطيع التخلص كلية من ضغط البيئة أو من الروابط الطبيعية التى تشده إليها إن التأثيرات التى يرفضها الفنان لا تحدد إلا أقل نواحى العمل ثباتا وأكثرها سطحية . ولم يكن لونزيك قد عمل مؤرخا لملاهى الليل فى العصر الجميل - نهاية القرن التاسع عشر — لما كان أكثر أهمية من شيريه . أما الأثر العميق ، فإنه يختلف كل الاختلاف عن سابقه ، وهو الذى يبحث

(*) انظر ص ٣٠٦ : هذه اللوحات لن تصرف سيزان عن الحياة عندما يذهب ليصور من واقع المؤثر . والذى أقوله عن هذا يتعلق أساساً ببدء الفنان لحياته الفنية وهو يبحث عن نفسه من خلال الآخرين . وحتى فى هذا البدء ليست المكتبة أو ليس المتحف بالشىء الوحيد فى حياته ، بل إن هناك وحياً خاصا للحقيقة ونوعا من المطالبة يأتى من الداخل ، ولو أن المطالبة غامضة . وأعتقد شخصيا هنا أن وجهة نظر مالرو فى هذه الناحية قاطعة أكثر مما يجب ، وأنا لا أستطيع أن أقول كما يقول بأن « أكثر النحاتين براءة فى العصور الوسطى ، مثلهم مثل الرسام المعاصر الذى يظل أسير التاريخ ؛ لن ينزعوا طريقتهم فى الأشكال التى يخترعونها لا من خضوعها للطبيعة ولا من عاطفتهم الشخصية ، لكنهم يدينون بها لتعارضهم وشكلا آخر للفن (انظر ص ٣٠٩) » فمن أى شكل آخر للفن انتزع هنرى روسو طريقته فى الأشكال ؟ يلوح أن العاطفة الشخصية ، إن لم يكن الخضوع للطبيعة فى حالته ، هى كل شىء تقريبا ، وصحيح أن لروسو الذى لم يكن يذهب الى المتاحف مثلا أعلى فى التصوير مثل بوجيرو .

عنه فنان يود أن يحافظ على شخصيته ويشعر بالحاجة إلى تنويع مائدة فنه وتغير نغمته ، لهذا نرى المبدع الحقيقي من عصر إلى عصر يلعب دور حصان طروادة داخل ثقافته ليدخل إليها فنا أجنبيا . وهو أقل تأثراً بهذا الفن لدرجة لا يشعر معها أنه يفهمه ، كنظام جديد للقيم، وكلغة جديدة . وإذا نظرنا إلى فن الأقدمين من هذه الزاوية لوجدناه يلعب لعصر النهضة دور الفن الأجنبي الذى يقف موقف الضد من فنون العصور الوسطى . واكتشاف العصر الرومانتيكى للعصور الوسطى هذه وإعادته تقييمها ، يعنى أن العصور الوسطى تلعب دور الخميرة الأجنبية التى تقف موقف الضد من الكلاسيكية الحديثة» (٤٩) . ويفسر نفس العلة دور الفنون اليابانى والزنجى والكولومبي الأول والمحيطى ، واحداً بعد الآخر ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر .

هناك إذن نوعان من التأثير أو طريقتان لقبول التأثير ، معناهما فى الحقيقة نوع واحد فحسب . فنحن نستقبل التأثير إما سلبيا وإما لاشعورياً ، وإذا لم يساعد التأثير على الاستمرار فى طريق واحد ، كان معنى هذا ذوقا مؤقتاً أو تأنقاً سهلا ، وكلها تعنى أنواعا من العقم الفنى. وعدا هذا يفترض التأثير وضوح فكر أصيل ينبع من الداخل . ونستطيع هنا أن نتحدث عن التأثير الخصب ، أو « تأثير إبداعى » . والعمل الذى ينتج هنا لا يصبح لا نقلا لموذج مألوف، أو لعمل قام به الفنان وحده. وفى هذا «ترتبط العناصر الصينية فى فن القرن الثامن عشر بالفن الصينى الأصلى أقل من ارتباط فن ديجا بالفن اليابانى ، وأقل من ارتباط الرسم بالطباعة عند بونار ، بهذا المنظر أو ذاك من مقاهى وشوارع باريس ، لأن الروح الصينية فى القرن الثامن عشر تقلد الأشكال الخارجية ، ولا تستطيع إلا تحقيق جاذبية خارجية ، فى حين أن ديجا ، عند ما يقلد « هوكزاى » يحتضن الحركة الإبداعية لهذا الفنان اليابانى ثم يحقق وهو ينقلها تجميعاً حقيقياً للرسم الغربى وأقصى رسم شرقى ، عن طريق اختصاراته وتصفيفاته العربية »(٥٠) .

لكن ماكان لديجا أن يبحث عن هوكوزاى إذا لم يكن قد وجده فى طريقة ما . أريد أن أقول إن التأثيرات التى يخضع لها فنان ما تستجيب للأذواق والقدرات التى يتعرف عليها فى نفسه بسهولة ، وهى لا تفيد إلا فى تعريفه حقيقة نفسه ، وتقويته فى الخط الذى يتبعه ، وفى إثراء وتوسيع مواهبه وقد لا يتأثر الإنســـان حقاً إلا بما يستطيع جوازاً أن يخترعه (*) .

ومهما يكن من أمر فإن الأعمال التى تؤثر فينا تتبع طريقاً يشبه طريق المعجزات فى الأديان القديمة : «فهى تقول ما ندفعها لقوله، وتعطى ما نأخذ منها ، وهكذا نرى إزاء الفن الزنجى مثلا موقفا يختلف كل الاختلاف عنه عند التعبيريين الألمان وعندمصورى ونحاتى مدرسة باريس . والذى ببحث عنه التعبيريون الألمان فى الفن الزنجى ، والذى سوف يبحث عنه أيضا فيما بعد السرياليون الفرنسيون هو المعانى الرمزية والصوفية والسحرية ، كما أن الذى سوف يقرؤه الوحشيون والتكعيبيون فى فن النحت الزنجى عبارة عن درس تشكيلى وتشجيع على تحطيم آخر الروابط التى تربطهم بالقوانين الطولية والنظرة الخاصة لعصر النهضة » (٥١) .

« كلنا مخلوقات اجتماعية». هذا القول الذى يقول جوته ينطبق على الفنانين بشرط انتمائهم فى نهاية الأمر إلى ذلك المجتمع المفتوح الذى تحدث عنه بيرجسون أكثر من انتمائهم إلى مجتمع معلق . وما من شك فى أن الفنان لا يستطيع إلا أن يكون تابعا لزمنه ولبلده : لا يستطيع إلا أن يرث ثقافة

(*) انظر أندريه جيد : كل مالا نتعلمه إلا عن طريق الكتب يظل غير ملموس ، لاقيمة له ، وإذا لم أكن قد قابلت دوستوفيسكى أو نيتشه أو بلاك أو براونتج لكان عملى الأدبى قد تغير ، ولقد عاونونى بالأكثر على توضيح فكرى . . . وأكثر من ذلك فإنى تمكنت (خلال الكتب) من أن أحيى أولئك الذين أتعرف خلالهم فكرى والأثر العظيم الذى ربما أكون قد استقلته هو أثر جوته » (اليوميات ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧)

وفنا معينا فى التنفيذ ، وإلا أن يقتبس عناصر عمله الفنى من المكان الذى عاش فيه ، وإلا أن يأمل فى كسب إعجاب شباهه من الناس. وإلا أن ينقل إليهم المهارة التى اكتسبها . لكنه كضمير فنان لا يتأثر بالجماعة المحدودة التى ولد فيها ، ولا يقبل الضغط والتقليد القائم إلا قبولا سيئا ، ولكنه ينعزل عن بيئته ليستند إلى نفسه أولا ، وتربطه وشائج أخوة بأساتذته من جميع الأجناس والناطقين بكل اللغات . وهو يوجه حديثه وفنه لا إلى مواطنيه فحسب ، بل إلى البشرية الحاضرة والمستقبلة ، وإذا كان صحيحا أن فنه يحمل شيئا جماعيا حتى لا يثقل بحمله أكثر مما فعلت اللغة اللاتينية فى عصر النهضة «الإنسانية» فى إثارة الحروب والثورات ، فإن هذا الشىء الذى يحمله لا يهبط إلى درجة الأحكام التعصبية التى تصدرها جماعة محدودة ، لو تنادى بها « قبيلة » خاصة لصالحها هى . وإذا كان الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون شعبيا بالمعنى الذى يمكن القول فيه بأن شكسبير وموليير وهوجو وبالزاك أدباء شعبيون ، فذلك لقدرته على الوصول لجميع الشعوب عن طريق شعب واحد ، لأنه معبر عما هو بشرى عالمى .

الفنان إذاً عضو فى مجتمع مفتوح ليست له قوانين مكتوبة أو أسوار تحده ، وهو فى هذا كالبطل أو كالقديس اللذين يعملان على الارتقاء بالمجتمع. وهو مثلهما يقدم لنا فكرة وذوقا حديثا وحبا لمدنية مثلى . ليست هذه المدنية مادية بل هى روحية ، كريمة الضيافة للناس جميعا ، لأنها تنشأ على أسس من الحب ، لا من الدم أو الخوف أو من الأطماع أو الحقد . ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يقوم الحب بين الناس ، رغم خلافاتهم ، إلا إذا تابعوا جميعا نفس القيم وامتلكوها . ولا بد للناس أن يرتفعوا إلى مستوى عال من الوجود لكى ينسوا خلافاتهم ويتقابلوا ويتآلفوا . والفن يعاون فى هذا لأنه — كما قيل عنه — «إجماعى» ، بمعنى أنه يرفع الكائنات فوق ذاتها ، وينشىء روحا مشتركة بين جميع الذين يمسهم الجمال والحب . لهذا يتعين علينا أن نؤكد

أن الفن فى هذا المعنى يخلق المجتمع أكثر من أنه نتاج وانعكاس له .
— و «هو قانون يصنع المجتمع ، أبعد مدى من أى قانون يكتمل به هذا المجتمع» (٥٢) .

هكذا نستطيع فهم الفكرة التى ينطوى عليها فن الكاتدرائية الذى طالما كان موضع المناقشة . «فالرجل الذى يظل حبيس طبقة اجتماعية ما ، أو مهنة ما ، يظل موزع الجهد بالعمل الذى يقوم به كل يوم وكذلك بالحياة ، يأخذ منها الشعور بوحدة طبيعته . والجمهور الذى يجتمع فى الأعياد الكبرى يشعر بأن هذه الوحدة بعينها هى الوحدة الحية ، وقد أصبحت بمثابة الجسد المتصوف للمسيح الذى تختلط روحه بروحه هو . والمؤمنون فى مجموعهم هنا هم البشرية ، والكاتدرائية هى العالم وروح الله تملأ الإنسان والإبداع فى آن واحد . وهكذا أصبحت كلمة القديس بولس حقيقة : كنا جميعا فى الله ، وكنا نتحرك فى الله » هذا ما كان يشعر به إنسان العصور الوسطى شعوراً غامضا يوم عيد الميلاد أو عيد الفصح ، وعندما كانت الأكتاف تتلامس ، وعندما كانت المدينة كلها تملأ الكنيسة الكبرى » (٥٣) ؛ لأن الكنيسة القوطية ، وهى تعبر عن إيمان شعب بأكمله ، كانت تعمل على تقوية هذا الشعور فى نفس الوقت ، وقد كانت أيضا العامل ، بل والرمز الذى يشير إلى الوحدة وإلى الحب ، كما كانت ترسى قواعد نوع معين من القيم ذات المغزى الذى نعرفه . هذا مثل جديد لتلك السببية المتبادلة التى سبق أن رأيناها فى هذا الباب : إن المسيحية هى التى صنعت الكاتدرائية ، لكن الكاتدرائية هى التى صنعت المسيحية أيضا .

الفصل الثانى

الشعور واللاشعور

إن الفرد ، لا المجتمع ، هو الذى يمتلك الموهبة الإبداعية، وأكثر الفنون الشخصية يحمل فى ظاهره طابع شخصية الفنان ، لكن ليست « الأنا » السطحية وحدها هى التى توضع موضع الالتزام ، بل العمل الفنى يعبر قبل كل شىء عن « الأنا » العميقة ؛ « الأنا » السرية اللاشعورية التى تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التى تفلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون أن نعلم .

لهذا ، فإنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه . فى حين أنه يبدع عمله ، لو كان يخرج جزيئات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا . وأحيانا أخرى ـ وخاصة عند القصصيين ـ نكاد نقول إن الأديب يخضع حين يكتب أعماله لإرادة أخرى تختلف عن إرادته الشعورية ، وقد أسر بيير لوى لكلود فارير بقوله : « لست أنت الذى تصنع القصة ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحيانا تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور » . وقد قالها أيضا جوليان جرين وهنرى تروايا ، فى حين يلاحظ جوهاندوا « أنه عندما نشرع فى تأليف كتاب لا نعرف إلى أين يؤدى بنا » .

السريالية

هل ننتهى من هذا إلى أن العمل الفنى نتاج مميز ، بل ونتاج كلى للاشعور ؟ وأن على الشعور أن يحذر من التدخل حتى لا يفسد الأمور ؟ وأن الحالات التى تقضى على الشعور أو تضعفه هى أنسب الحالات بالنسبة للإبداع ؟ لقد دافعت السريالية عن هذه النظرية بتحمس شديد ، وبالتطرف الذى نعرفه ، لنصغ إذاً إليها ، وكما هو الشأن فى افتتاحية إحدى أوبرات فاجنر ، سنجد فيها الموضوعات الرئيسية التى يتناولها هذا الفصل مختصرة ، كما نجد فيها بعض العناصر التوضيحية .

لقد كانت السريالية أ كثر من حركة أدبية وفنية ، ومع هذا فهى وسيلة اتخذها الشعر خاصة حين أراد أن يثبت وجوده إزاء الوجود والإنسان والمجتمع. فإذا صدقنا ما يقول بريتون وأصدقاؤه ، نرى أن الشعر كان إلى ذلك الوقت الذى ظهرت فيه السريالية قد اتخذ طريقاً خاطئا ، وأنه - عدا استثناءات نادرة جدا — قد ضحى بالحقيقة الثابتة كلها ، وفقدها من أجل توضيح الفكرة وتمييزها . وقد سارت الرومانتيكية ، فى فرنسا على الأقل ، سيرا حثيثاً فى خطى الكلاسيكية ، واتبعت الطريق التقليدى الأكبر ، طريق المنطق ، ومن هنا جاءت الثرثرة الجوفاء والمقطوعات المصطنعة ، وجاء هذا التكرار اللفظى الذى تقع فيه العاطفة نفسها تحت قوانين منطق لا غبار عليه ومن هنا كانت ضرورة تجديد الشعر تجديداً شاملا ، وإعادة قوته التخيلية بأن يسمح له بالارتواء من مناهله الحقيقية ، ومن مصادره غير المنطقية للفكر والحياة ، حيث « يجب أن تكون القصيدة الشعرية تخليصاً وتنقية للفهم ، ولايمكن أن تكون شيئاً آخر . والأذن عند الشاعر تضحك . أما الفهم المنطق . فعليه أن يلزم الصمت . والشعر انطلاق فى متاهات الخيال ، ويا له من فخر حين نكتب دون أن نعرف ما هى اللغة وما هى الكلمة والمقارنة وتغيير الأفكار والنغم ، أى أننا لا نعرف إطلاقا ، السبب أو الوسيلة » (١) .

حقيقة أن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطىء للمنطق ، إلا لكى « يدعوا تصوفية من نوع جديد » (٢) ، مثلها مثل جميع أنواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادى ، أو بمجهول ذى هيبة خاصة ، لكن لا ينبغى أن نبحث عن هذا المجهول بعيداً عنا فليس هناك شىء عندنا غير اللاشعور . وبريتون حقاً ، الذى بدأ دراساته فى الطب ، مارس التحليل النفسى بعض الشىء وعرف فترة ما بعد الحرب

(١٩١٤ - ١٩١٨) بأنها «عصر لوتريامون وفرويدوتروتسكى» (٣) حيث يفترض ويؤكد أن الإنسان لا يعلل بالمنطق فقط ، بل إنه لا يعلل تعليلا عاطفيا ، فهو يمارس النوم ، ويكتسب كل ليلة فى الأحلام كنزاً يستهلكه فى النهار ، عليه استعادته والتقاط أصواته المذهلة .

هذا هو دور الشعر . والسريالية ترفض الثقافة ، والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذى تفرضه النظم ، حتى تعثر على الحياة العارية للاشعور تحت هذه القوقعة. «والسريالية فى متناول جميع أنواع اللاشعور» (٤) . وإذا سألنا بريتون مم يتكون هذا الجزء المختبىء وهو ما تنطوى عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، لأجاب بالتعبير الدقيق العلمى الذى يستخدمه فرويد . فالأحداث التى حدثت البارحة ، تلك التى نعيشها فى الأحلام تتفق وعاملا مشتركا أعظم ، يقع فى نفس الإنسان ، ليس شيئاً آخر غير إرادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة ، لا يصبح إلا شكلا من أشكال انفجار ضمير الرغبة التى ظلت مدة طويلة مقيدة . وهكذا تظل «القوة الكبرى للإرادة منذ الأصل هى الشهادة الوحيدة للسريالية» (٥) .

والأولون الذين يتتلمذ عليهم السرياليون يوضحون لنا ما يقول المحدثون لذا نراهم يرجعون إلى القصة السوداء التى سادت القرن الثامن عشر ، والتى تعارض التركيب المنطقى للقصة، ويحبون ما تتضمنه من «أشباح وأعمال سحر وروحانية ورذيلة وأحلام ورحلات حقيقية وخيالية وخليط من العجائب المذهلة» (٦) ويقولون بأنهم تلامذة الرومانتيكيين الألمان والشعراء الفرنسيين الذين ساروا على هامش الطرق الوعرة التى مارسوا فيها العجيب من الأمور والأعمال . . . نقصد هنا الوزيوس برتران وبيتروس بوريل وبودلير وجيراردى نيرڤال . أليس مؤلف «بنات النار» هو الذى سبق السريالية سبقا فريدا وأطلق صفة «ما فوق الطبيعة» على حالة الأحلام التى تولدت منها القصائد الشاعرية ؟ إنهم يوقفون أمام رامبو

كما يعتز به كلوديل والذى يموت على فراش مستشفى ، رامبو آخر ، يثور ويناهض نظام القسس الدينى ، ويريد أن يجعل من نفسه رائى أحلام يقظة عن طريق اضطراب عميق تختلج به الحواس ، وأن يعرف جميع أشكال الحب والألم والجنون ، وأن يصبح المريض الأكبر ، والمجرم الأكبر ، واللعين الأكبر ، والعالم الأعظم » (٧) .

ومن بين جميع الأولين يعتبر لوتريامون الوحيد الذى لايقبل المناقشة. يقول بريتون :«ليست المخيلة عند دوكاس(لوتريامون) تلك الأخت الصغيرة المعنوية التى تقفزعلى الحبل فى ميدان صغير ، وقدأجلستها على ركبتك وقرأت فى عينيها هلاكك. استمعوا إليها . . . تظنون أولا أنها لا تفهم ما تقول ، ولكن سرعان ما تمد يدها الصغيرة التى قبلتها لتداعب فى الظلام «الهلوسات» والاضطرابات الحسية . ولسوف تقدم لك ما يمكن من وعى عوالم كثيرة أخرى فى آن واحد لدرجة لن تتمكن معها من سلوك مسلك ما فى هذا العالم» (٨).

والأمر هنا أمر كشف منهجى لهذا العالم الغامض الذى يعيشه الشعراء الحقيقيون ، ذلك العالم الذى أوضحه فرويد . ولكى نفعل هذا لا بد لنا أولا من أن نحطم إطارات المنطق ، ومن أن نقضى على الوسائل الفنية العادية فى علم النفس ، وأن نحدد لغتنا حتى نتعود على الأشكال الحديثة للربط الفكرى ، تلك الأشكال التى تتضح فى أعمال الفكر الذى يستغل « بلا هدف » . إلى هذا تهدف الألعاب السريالية ، وهى كلعبة الأوراق الصغيرة التى تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للمنطق ، بين الألفاظ . علاقات تثير الخيال ،الذى ينظر أمامه ،وقد تفتحت له آفاق جديدة . ولقد حصلنا يوما من الأيام بهذه الطريقة على الجملة الآتية :

« إن الجثة الحلوة سوف تشرب نبيذاً جديداً » . . جثة حلوة !! لقد

استحقت المقابلة أن تصبح ذات شهرة ، ولقد أدى امتزاج الألفاظ الواحد مع الآخر إلى إنتاج نوع من الصفير الذى يهز السمع والعقل من جذورهما .. ونحن هنا لا نعرف لنا طريقاً ، ولكننا نشعر بشىء من الجاذبية يشدنا ، ومع هذا نشعر بخوف ما من هذا التقارب العجيب بين الدميم والجميل ، وبين الرعشة واللذة .

مثل هذه النتائج تأتى بطرق ووسائل شبيهة بما يحدث ونحن نتسامر مسامرة جدية للغاية . . فى تقليب الأمثال السائرة وتحويرها . مثال ذلك : اعتداء على الشرف أحسن من معنى الجميل — أو — لا بد من أن تضرب أمك وهى شابة . هذان المثلان كافيان لكى تثبت أى نوع من المجهول يرمى عادة إلى إيقاظ الضمير فيما وراء الصدمة والدهشة ، عن طريق هذا التلاعب الشاعرى بالألفاظ

أما الوســـائل الأكثر مباشرة لتحرير اللاشعور ، فإنها تستوحى من التجارب التى أجزاها أطباء الأمراض العقلية فى عصر كانت تسوده آراء عن « نوم اليقظة » و« التنويم المغناطيسى » و« الوساطة الروحانية » (نهاية القرن التاسع عشر) . والأمر أول الأمر هو الكتابة الآلية ، ويقول عنها بريتون : « ضع نفسك فى أشد الحالات السلبية أو الايجابية قدر استطاعتك ، ثم اكتب بسرعة دون موضوع سبق لك التفكير فيه بسرعه كبيرة لا تسمح لك بالحفظ ولا بقراءة ما كتبت مرة أخرى .. ولسوف تأتى الجملة الأولى وحدها .. استمر إذا ما طاب لك الإستمرار .. وضع نفسك تحت تصرف الهمس الذى لا ينضب .. وإذا ما هددك السكوت فضع حرفاً أياً كان وافرضه جدلا بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التالية » (٩) .

وما إلقاء خطبة ارتجالية إلا صورة أخرى للكتابة الآلية ، ويعرفها بريتون بأنها « حديث فردى ذاتى سريع أقصى السرعة بحيث لا تستطيع روح النقد أن تصدر عنه حكما ما ، بحيث لا يحتضنه بالتالى أى تراجع ،

وبحيث يصبح قدر المستطاع هو الفكرة النابعة من الكلام» (١٠) . والرسم الآلى يخضع لنفس القواعد ، ويقول زعيم السريالية فيما بعد : إن جميع هذا الإنتاج الفنى قد خلق «تصورا جماليا فوق العادة ، وصوراً كثيرة تبلغ كما كبيراً قد لا يكون لنا القدرة أن نعدواحدة منها بيد طولى ، وجاذبية خاصة ، ومن هنا ومن هناك بعض جمل قصيرة تبعث على الضحك ضحكا جاداً» (١١) .

وسرد الأحلام أهم من هذا . وقد أوضح هذا فرويد دون غموض حيث قال : «إن تفسير الأحلام أجمل طريق يؤدى إلى معرفة اللا شعور» (١٢) ، ولم ينس السرياليون هذا الدرس ، فجمعوا فى حرص هذه المواهب الأسطورية التى تتضح فى الليل ، ولم لا ؟ إن من الخطأ أن نضع حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم ، وأن تقوم الأولى بناء على الثانية . فالحلم يعطى لنا قدر ما تعطى اليقظة ، بل وأحسن منها طريقة الوصول إلى « الأرض المجهولة » . وريفردى لا يعتقد أن « الحلم عكس الفكرة » والذى يعلمه عنه يستميله إلى «الاعتقاد تماما بأنه وسيلة أكثر حرية وأكثر انطلاقا ، والحلم والفكرة كلاهما جانب مختلف لنفس الشىء ، بحيث يمثل الحلم جانباً واحدا من نسيج ما ، يتصف بالمعنى ، ولكنه أيضاً يتصف بالجبن أو الخوف . أما الفكرة فهى الجانب الآخر من هذا النسيج الذى يتصف بالظلام ولكنه يتصف أيضا بضيق الخيوط » (١٣) .

ويوضح لنا بريتون هذه الفكرة ، ويدخل إليها النظرية الرئيسية ، ألا وهى « ما فوق الواقعى » ، حيث يقول : « أعتقد أن الحل المستقبل لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهرا . . أقصد الحلم والحقيقة ، يوجد فى نوع من الحقيقة المطلقة ... فى « ما فوق الواقع » إن وصح هذا التعبير » (١٤) ويوضح بريتون هذا أيضاً فيما بعد بقوله : «إن كل شىء يدعونا إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة ما فى العقل يتوقف عندها إدراك التمييز بين الحياة والموت ، الحقيقى والخيالى ، الماضى والمستقبل ، الذى يقبل النقل ولا يقبله ، والمرتفع

والمنخفض » (١٥) . ولهذا فإن « شاعر المستقبل هو الذى سوف يتخطى فكرة العمل والحلم. ويمد الثمرة العظيمة الآتية من الشجرة إلى الجذور المتشابكة، ويعرف كيف يقنع أولئك الذين يتذوقونها بأن ليست بها مرارة ، وهو إذ تحمله موجة عصره يستطيع دون ضيق ولأول مرة أن يستقبل ويرسل النداءات التى تتزاحم نحوه من صميم النفوس» (١٦) . وبالاختصار فإن اليقظة والحلم شقيقان ، دون أن نؤكد أن هذا أكثر حقيقة من ذاك ، ولأنهما يظهران « كأنبوبتين مستطرقتين » .

والجنون يعبر أيضاً عن الحياة العميقة ، والأفراد العاديون لا يزيدون فى شىء عن المصابين بأمراض عقلية ، كما أن اليقظة ليست بأرفع من الحلم . «والجنون فريسة فردية لاشك لدكتاتورية المجتمع . ودون أن نتحدث عن حالة العبقرية الكاملة التى تظهر لدى بعض المجانين . . نؤكد هنا الشرعية المطلقة لنظرتهم إلى الحقيقة ولجميع الأعمال التى تصدر عنها » (١٧) ، فمن مصلحة الشاعر إذاً أن يجمع رسالتهم ، «وما يبديه المجانين سرا ،سأقضى حياتى فى البحث عنه ، فهم أناس ذوو أمانة خالصة وبراءة لا تعادلها إلا براءتى ، وقد كان من الضرورى أن يرحل كولومبوس مع بعض المجانين حتى يكتشف أمريكا. فانظر كيف تجسد هـــذا الجنون واستمر » (١٨) ، والسريالى كولومبوس جديد ، يرحل هو أيضاً لغزو أمريكا ما ، قارة شاسعة لم يطرقها أحد إلى اليوم .

وقد فهم السرياليون أن الشذوذ النفسى يقدم فرصة لامثيل لها ، تسمح « باستخدام الوجود على الأرض مع تحميله كل ما يتضمن بين الحدود وفيما وراءها » (١٩) . وينتهز بريتون الفرصة التى تواتيه ويكتب «ناجا» — وهى قصة امرأة عرفها ، تسمى نفسها « الروح المتجولة » — امرأة تصيبها حالات « هلوسة » ، وتعيش فى عصور أخرى ، وفى بيئات أخرى ، تصنعها فى دقة تامة ، وتستخدم جملا ذات تركيبات واستعارات — وهذا أمره عجيب —

موجودة فى كتاب سبق أن قرأه بريتون منذ فترة قريبة ، ولا يمكن أن تعرفها هى . جنون ؟ لكن ما معنى هذا بالضبط ؟ وماذا يهم إذا اقتسم وإياها — حيث إنه تزوجها — ثروته ونسب إلى نفسه غنيمتها الوفيرة ؟ .

ولنوقف هنا العرض الذى نجريه ، وهو يمثل تقريباً المذهب الذى يعلنه أعضاء الجماعة (السريالية) مشتركين ، لأنهم فى الواقع سرعان ما انفصلوا بعضهم عن بعض ، وسلك كل منهم طريقاً مختلفاً ، فاختفى بعضهم ، وقذف الانتحار أو الحجز فى مستشفيات الأمراض النفسية من آن لآخر بالرعب بين تلامذتهم، وعرف المتتلمذون المهرة منهم أن ليس من اليسير ودون خطر أن يلعب الإنسان بعض المفرقعات ، ومع ذلك فقد كان للسريالية على الكثرة منهم أثر طيب ، وقد تمكن كثيرون أمثال أراجون وبيريه وكريفيل وديسنوس ونافيل وإرنست — دون أن نتحدث عن بريتون ذاته — من أن يخلقوا لأنفسهم صيناً فى مجالات الأدب والتصوير والسينما. ولاشك أن ايلوارد شاعر كبير ، وربما كان سلفاتور دالى وجورجيو دى شيريكو مصورين عظميين ... إنهم قطعاً مصوران لهما أهميهما .

فهل ندين للاشعور بشىء فيما قدم هؤلاء من أحسن الأعمال؟لنذكر أن هذا موضوعنا ... فالتجربة السريالية تفرض علينا إجابة مخففة . فالقصيدة الشاعرية — ونحن نوافق على ذلك — عبارة عن « انقلاب عقلى » لكنها إن صح التعبير أيضاً انقلاب يحكم نفسه بنفسه . ويقول ماكس جاكرب : « إن صفة الشعر الغنائى الفردى هى اللاشعور ، لكنه اللاشعور الذى تتحكم فيه الرقابة » (٢٠) وعلى كل فاللاشعور له قدر هو قدر الإنسان بعينه ؛ إذ أنه يكون أحياناً من الرداءة بمكان فإن أنت كتبت طبقاً للطريقة السريالية تفاهات مؤلمة، فهى لن تعدو هذا المعنى الردىء، ويصرح لنا آراجون بنفس الرأى (٢١). وعلى أية حال إذا استثنينا على وجه الخصوص الإنتاج الذى تجود به القريحة وهو متصفا بصفة الوثائق والتدريب لوجدنا أن الشعر السريالى مرتب

ترتيباً لا يقل دقة عن أى شعر آخر ، فإذا كان اللاشعور هو الذى يقدم المواد الخام فإن الشعور ضرورى فى الانتقاء والتنظيم .

وبعد . . فلطالما احتج سادة السريالية على أولئك الذين يتخذون من نظرياتهم وسيلة للمبالغة ، وينعى بريتون فى « النشرة الثانية » للسريالية عدم فهم الكثيرين له ، وأراجون من ناحيته لا يخضع الألفاظ حين يوجه حديثه إلى الشبان المتحمسين الذين لا يتمتعون بالعبقرية ولم يمروا بالتجربة ، فيقدمون له نتاجا من صميم العمل واليقظة ، حيث يقول: « هناك أسطورة سائدة تقول بأنه يكفى أن يتعلم الإنسان اللعبة ، وإن من الممكن أن تصدر عفوا نصوص ذات قيمة شاعرية كبيرة من قلم أى فرد كان ، كما يحدث فى حالة الإسهال الذى لا ينتهى .« والحجة هنا أن الأمر أمر سريالية حين يعتقد أن أول ما يأتى تحت القلم من ترهات يمكن أن يكون شعرا صحيحاً » (٢٢) . . وايلوارد ليس بأقل وضوحاً من سابقه حـــين يقول : « لقد اعتقد بعض الناس أن الكتابة التى تأتى عفو الخاطر تجعل القصائد عديمة الفائدة . لا — إنها تزيد وتنمى فحسب حقل اختبار الضمير الشاعرى وتضفى عليه ثروة . وإذا كان الشعور كاملا فإن عناصر مثل هذه الكتابة التى تخرج من العالم الداخلى وعناصر العالم الخارجى تتوازن كلها معاً لتكون الوحدة الشاعرية» (٢٣) وتقنين اللاشعور والشعور لا يعنى أن اللغة هى التى تتخذ المكان الأول . . . هكذا تقول النشرة السريالية الأولى . .

وهكذا مزجت السريالية بالماء نبيذها هى الأخرى .

ليست العبقرية جنونا

لم يكن السرياليون أول من لاحظوا التشابه بين الإبداع الفنى ومظاهر القلق النفسى ، فقد سبق لأفلاطون أن كتب يقول : « الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتغنون بهذه الأشعار الجميلة ، بل إنهم فريسة

لغيبوبة باكوس «إله النبيذ» (٢٤) وأكد أرسطو أيضاً أن أغلب أعاظم الرجال، وعلى وجه الخصوص الشعراء، يغلب عليهم المزاج السوداوى، أى المرض النفسى العصبى ويرى كثير من الأطباء أن القرن التاسع عشر قد أوضح أن العبقرية مرض، وقد ارتبط اسم «لامبروزو» بهذه النظرية، ورأى أنه يستطيع تحديد الاندفاعات المفاجئة وما يتبعها فى أحيان كثيرة من هبوط نفسى شديد يتخذ شكل أزمات مخففة من مرض الصرع.

واليوم يتحفظ أصحاب النظرية فى هذا بعض الشىء، ولو أن الجنون لم يفقد مكانته، بل إن قيمته آخذة فى الارتفاع فى سوق القيم، مستفيدة من حياة هذا العصر بكل مظاهر الرجـــوع إلى عناصر التكوين الأولية واللامعقول والغريزة. ويرى فيه مالرو علامة لقلق يسود عصرنا حيث يقول: «لقد كان الجنون فى العصور السابقة حالة انحطاط، وكان التعبير الذى يصدر عنه تعبيراً عن عالم غير متناسق، ولكنه أصبح اليوم نوعاً من الرؤية وتحريراً للعالم» (٢٥) فهل يعنى هذا أن العبقرية تنتهى بأن تكون هى الجنون؟.. أو هل يمكن أن يدخل فى تكوينها نوع من الجنون.

هناك حقائق لا تقبل المناقشة، يلوح أنها تسمح بقبول هذا ... وهناك من الشعراء ورجال الأدب والموسيقيين عدد كبير نسبياً، كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء أطباء الأمراض العقلية ومن المقيمين بمستشفياتها، وقد انتهى كثيرون منهم بالجنون الحقيقى. ولنذكر منهم خلال القرن التاسع عشر فقط شومان ونيرفال ونيتشه وبودلير، وأصيب البعض الآخر دون أن يصل إلى حد الخلل العقلى الكامل بالتهاب عصبى خطير أو يسير ...... والمعروف عن دوستوفيسكى أنه كان مصاباً بالصرع. ووصل الصرع بفان جوخ بعد أن زادت حدته بالإجهاد والإسراف فى التبغ والخمور والقهوة إلى درجة الغيبوبة العقلية المعقدة وانعدام الثبات لديه واندفاعه نحو البؤساء وميله نحو التصوفيـــة وتعلقه بأسرته وحاجته الدائمة إلى قطع

الصلة مع من يعرفه ،والتغيرات التى تطرأ عليه من الرقة والغضب الشديد، و«هلوسته» .. كل هذه دلائل لها مغزاها . وفلوبير كان كذلك مصاباً بحالة صرعية تدل عليها انفجاراته التى كانت تحدث له عندما كان يلفظ فى صيحات حلقية أليمة تعبيراته وجمله التى أضنته صياغتها .

ووصلت الحال بالرسام . و . بلاك لدرجة أنه بعد أن وضع بمستشفى للأمراض العقلية ،كان يعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ مدة طويلة ، وأنه يتحدث إليهم وبرسم صورهم . والفتى رامبو ، إذ كان يمارس الهروب والقسوة والخشونة إلى أقصاها كان يسمى « شخصية عسيرة الخلق » قبل ان يصبح مدمناً للخمر و« مهلوساً » ،وقصة اريك ساتى تمكننا من تشخيص حالة خفيفة من الانفصام ، وتيرنر الذى اتصف بالبخل وحب العزلة كان دائماً فى حالة قلق شديد ، لا يستطيع أن يبقى فى مسكن واحد أكثر من بضعة أيام ، وتخفى تحت اسم مستعار ، بحيث يمكن القول إنه أكثر من فنان ذى « أصالة » .

من العبث أن نطيل القائمة وهى مذهلة فى ضخامتها ... غير أنه ليس فى النية أن نبرهن على أن العبقرية تختلط والجنون أو المرض النفسى ، لأنه لايكفى أن يكون الإنسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ ، وماجميع الشبان الناشئين بعسيرى القياد مثل رامبو ... ومامن مراء فى أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون ... إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية مثلا من أن يجدوا شيئاًما فىحياة جوته ولامارتين وفيكتور هوجو وبالزاك وبيجى وكاوديل ورينوار ومونيه وغيرهم كثيرون ...

إذاكانت العبقريةإذنشيئاً شاذاً على الدوام ، فهىليست دائماً مرضية، وكل ما يمكن قوله هو أن المرض فى حالات معينة يتضح فى مراحل إثارة جنونيةخفيفة، أوهبوط جنونىسلبى منشأنه أنيثيرالنشاط النفسى ويتضمن

حالة ارتياح وحماسة تساعد على الإبداع . وينطبق هذا أحيانا على حالات الصرع ، والقلق غير الحاد ، والجنون المتقطع . وهنا تعمل الثورة كدافع لا إرادى مؤقت ، كما تفعل القهوة والشمبانيا والكحول والكوكايين التى طالما بالغ فى تعاطيها مثلا فولتير وبالزاك وبو وهوفمان وموسيه وموباسان وفرلين (٢٦) .

لهذا فليس الأمر قاعدة عامة . والاضطراب العقلى يصيب عادة القوى الإبداعية بنسبة قوته ، ويقضى عليها نهائيا إذا ما وصل إلى حد الجنون الفعلى . ومصداق ذلك أنه ما إن أدخل بودلير، والفيلسوف نيتشة، والموسيقى شومان إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حتى انتهت حياتهم الفنية، ولم تكن حالات هؤلاء الفنانين خطيرة إلى حد مؤسف ، ولكنها ليست أقل أسفا فى الحالات التى تتصف بالخبث المرضى . « وهناك فكرة سائدة تقول بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية أحيانا لدى الفرد الذى ينصرف إلى الفن خلال فترة الإثارة » — لكن هذا ليس صحيحا إلا فى حالات عابرة» — واختفاء الموهبة نتيجة لمرض عقلى أكثر شيوعا من ظهورها فى نفس الظروف » . وعلى أى حال فإن القلق النفسى الشديد ينتهى بالعجز ، فعند المصاب بالانفصام مثلا ، يجوز ألا تعود الموهبة إلى الظهور من تلقاء ذاتها ، لكن ظهورها هذا يتصف بالجدب والجفاف نظراً للنقص الذى يطرأ على عاطفته الذاتية (٢٧) .

والخلاصة أن المجنون لا يتمتع بالعبقرية إلا بقدر ما هو ليس بمجنون ، سواء أكان الجنون فى حدود معينة ـ إن صح القول ـ بحيث لا يمنعه من ممارسة قدرته فى مجال فنه ، أم كان من النوع الذى يخف من فترة لأخرى، وقد كانت الحالة الأخيرة حالة لوكريسى (٢٨) على ما يظهر ، فقد قيل إن هذا الشاعر اللاتينى فقد عقله بسبب تناوله نوعا من السم ، وكان يكتب قصيدته الشاعرية فى اللحظات الصافية من حياته وهو مجنون «جنونا متقطعا»

أدى به رغم تقطعه إلى الانتحار . وليست لدينا وثائق كافية عن حياة لوكريسي . وكما قال بيرجسون : « يتخذ هذا التاريخ الغامض شكل قصة » ، لكننا نعرف جيدا نيرفال و نيتشه وأوجوست كومت وشومان وفان جوخ . وقد كانوا ذوى جنون « متقطع » بحيث أنشأوا أعمالهم فى فترات الصحو الذهنى التى كانت تتخلل الأزمة . ويجوز أن يكون الجنون قد ترك أثره فى هذه الأعمال ، لكنه لم يكن سببا لها .

والعبقرية تسلك سبيلها لا بسبب الجنون ، بل رغماً عنه . وإلى جانب هذه الحقيقة فإنه ليس من المستبعد أن تنشب حالة القلق النفسى مخلبها فى الفنان أو الأديب ، ولا أن تأتى إليه بعناصر أصيلة فى الإبداع ، لكن بشرط أن يكون الضمير والعقل والخيال مسيطرة عليه ، محتفظة بهذه السيطرة على الأقل خلال لحظات معينة . ومرض الصرع يظهر فى كل لوحة من لوحات فان جوخ، كما يظهر فى كل صفحة من صفحات دوستوفيسكى ، وهو يدمغ أعمالهما بطابع المأساة ، لكنه لا يقلل من الإنتاج ولا من قيمته، هذا ونجد لدى رجال الأدب والتصوير هؤلاء نفس الأمراض التى نجدها عند مرضانا ، كما نلحظ أنها تنتج من نفس الأسباب، لكننا لا نستطيع مطابقتها الواحدة منها بالأخرى مطابقة تامة . وهناك قوة أكبر من المرض تعهدت فان جوخ ودوستوفيسكى بالحماية ، وقد أرغمت عبقريتهما على تتبع سرعة الحالات المرضية والعقد التى كانت تعذب اللاشعور لديهم ، ولكنها تمكنت من السيطرة عليها وإخضاعها لمطالب الفن (٢٩) ، وسوف يستمر القائلون فى قولهم بأن عبقرية فان جوخ كان نصفها راجعا إلى جنونه ، لكن قد يكون من الأصوب أن نقول إن الأعمال الفنية — على الأقل إلى ما قبل العام الأخير من حياته — تتصف بتوازن عظيم ، وتشهد بقوة بطولية لعقلية سليمة وإرادة متينة تحكمت فى طبيعة ثائرة وفى مجال مادى قابل للحوادث العصبية .

ويؤكد آراءنا هذه فحص الأعمال الناتجة من عقول مرضى الأمراض العقليـــة ، وقد ذكرنا السبب الذى جعلهم اليوم موضع العناية والبحث ، وأعمال المجانين أكثر الأعمـــال تأثرا بالضيق النفسى الذى يبعث فيها الحياة ، وأكثرها قلقا بسبب ما فيها من خلط بين الخط اليـدوى الجميل والغضب الجامح ، وربما أكثر توضيحا لنواحى غموضنا (٣٠) لهذا أمكن نشر أشعار وعرض لوحات ورسوم قدمها مجانين مبكرون ومصابون بالشلل الـكلى أو بالصرع أو بالانفصام أو بإدمان الخمور أو بالانحلال الخ . . . . وليست هذه الأعمال بعديمة الأهمية دائما من وجهة نظر الفن ، إذ أن بها ما يبعث على الإغراء ، ويوجه أخص إغراء أولئك الذين يستطيعون التخلص من الأشكال المنتظمة ، ويرفضون الوسائل التقليدية ، ويفضلون العود إلى الإدراكات الحسية الساذجة وإلى هز المشاعر فى الفن الحديث : « مع هذا فمن الضرورى أن نأخذ حذرنا لأننا نحتجز أعمال بعض المجانين التى يختارها فنانون أو أطباء . وإذا فرضنا إقامة معرض يمثل فيه جميع المرضى الذين يصورون ، لوجدنا أن هذا المعرض أشبه ما يكون بمعارض معسكرات الاعتقال أكثر منه برسوم فردية قام بها المجانين (٣١) .

وحتى الأعمال التى يكون فيها مؤلفها مسيطراً على مواهبه « وحتى الفن الذى يقدمه المصاب بمرض عقلى يفترض أن فيه احتفاظا نسبيا بالخيال الإبداعى حالما يتخطى هذا الفن حدود الخلط الذى يصدر عن المصاب بالانفصام الهائج والمجنون الذى لا يعى ، وهنا يتضمن الفن أشد الأشكال تعقيدا ونوعا من حرية التناسق . غير أن الطريقة التى يتبعها هذا المريض فى ذاتها تبين أن احتفاظه بهذا الخيال الإبداعى وتلك الحرية ضئيل ، وأن الآلية تحل محل التبادل الطبيعى بين الشعور واللاشعور ، وهو تبادل ضرورى لإبداع الأعمال الفنية الصحيحة ، وكما لو كان وهو يتبع هذه الآلية خائفاً من الا يعبر فى سرعة عما يشعر به . والحقيقة أن «العمل الذى يقدمه المريض لا يصدر نتيجة

لتأملات نابعة من الإرادة أو موجهة ، بل إنه سلسلة من الانطباعات متقاربة أكثر منها منظمة »(٣٢).

ولدى المصابين بالانفصام مثلا — ولا ننسى هنا أن نسبتهم بين المجانين من الكتاب والرسامين تبلغ الثلثين — يفرض اللاشعور نفسه فرضا أكيدا ، بحث يقلل من الشعور أو يقضى عليه تماما ، ويخضع الأشكال له مباشرة ، ولا يسمح بشيء من التعديل . والعمل الانفصامى يحمل دائما علامة أصله ومصدره ، وهو يمثل فى أحسن الحالات اكتشافا لم يستغل . وهكذا يختلف لا شعور الفنان أو الشاعر عن لا شعور المنفصم من حيث القلق والتردد ، وفى هذه اللحظات يضع الفنان ريشته ويبحث ، سائلا ذاكرته أو حساسيته ، ويظل ينقد ما يجيش بخلده ويعدله قبل أن يقدمه فى صورة عمل فنى (٣٣) .

من هنا لا يمكن للنتائج إلا أن تكون مختلفة ، وبمجرد أن يكون الأمر نتاجا آخر خلاف خلط أو حك للقلم بلا ترابط ما ، شيء يعنى أن المريض لا يشكل شيئا ، فهذا الشكل المنعزل أو تلك الصورة المرسومة غالبا ما تكون لها قيمة إذا أخذناها وحدها ، بل وأكثر من ذلك تظهر أحيانا بين هذه العناصر بعض ارتباطات جميلة . والشيء الذى ينقص فى هذه الأحوال هو العمل المكتمل وبناء اللوحة أو القصيدة ، وهما شيئان يمتنعان على الضعف العقلى، ويكون العمل الانفصامى من قطع تتقابل كما لو كانت قد وضعت مصادفة لكنها دون اتصال تشكيلى (بلاستيكى) فيما بينها، وما من شيء هنا يمكن أن يسمى التضحية بالتفاصيل من أجل المجموع ، لأن الرسم الانفصامى « مكدس » ملىء بأشياء كثيرة ، لا نغم له ولا مكان فى مجال الحرية .

وفى نفس الوقت كلما تقدم المرض النفسى أصبحت الأشكال أشبه

بالمسودة و تكررت فيها الخطوط ، ويؤدى هذا الاتجاه بالمنفصم إلى ممارسة نوع من الزخرفة يحصل فيه عرضا على خطوط زخرفية طيبة . غير أن الخطوط الضيقة وتكرار النسق الواحد الذى يبعثه الملل ، والتكلف، وانعدام الدفع العاطفى، وحرارة التوصيل تكشف كلها فى الحال عن خلط آلى لاحسى ، وعن انعدام الاتصال بالبيئة ، وعدم الانفصال النفسى . ففى الوقت الذى يفيد فيه الفنان الحقيقى بكل ما يمكن أن تقدمه له الخبرة الحية ، نجد أن المنفصم لا يجدد نفسه إلا قليلا ، وتظل قدرة الاختراع وتنظيم الأشكال عنـــده قدرة هزيلة آلية مصطنعة ، لأنها لم تتلق غذاءها من الحساسية المكيفة . وفى نهاية الأمر فإن الذى ينقص المريض لكى يكون فنانا هو الإطالة الخصبة ، أو بتعبير آخر ، القدرة على الإبداع . ففى حين يصنع الشاعر ، العجيب من الأمور ، يعيش الفنان فى عالم وجوده قائم اصلا قبل مرضه ، يظل كما هو عجيبا ، دون قدرة على صنع جديد (٣٤) .

فإذا كان هناك من المجانين من يصور ويرسم ويكتب ، فليس هناك بالمعنى السليم لهذا التعبير فن مرضى ، وقد رأينا أن الفن يهدف إلى التعبير عما هو عالمى . فالمبدع والمتأمل لا يستطيعان التوصل إلا بفضل الاتجاهات الإنسانية العامة ، والعقد الجماعية (٣٥) ، المريض العصبى يعكس فى أعماله عقده الشخصية هو فحسب ، وبالتالى يصبح المريض عقليا شخصا غريبا لا يتمكن إلا من توصيل عدم التوازن فى مزاجه هو ، أو الأجزاء غير المتناسقة لآليته اللاحسية ،إلى الأشخاص العاديين . وليس الفن بالنسبة له لغة يجرى إبداعها بحيث يمكن فهمه ، والطبيب النفسى ، وطبيب الأمراض العقلية يستطيعان اكتشاف معنى أعماله ، لأنهما يعرفان العقد المسيطرة عليه (٣٦) ».على أن هذه العقد المسيطرة لا تفيد إلا أنها وثائق علاجية فحسب .

هنا يوجد الدافع الوحيد الذى يدفعهما لممارسة العمل . والسبب فى

خيبة الأمل التى تحدث لهما عند البحث عن إبداع العمل الفنى للمجنون . «وكما تتضح لنا فنون المتوحشين وفنون المجانين وكأنها تعبير عن الحرية ، يظل المجنون حبيس مأساة ترجع إليها حريته الظاهرية . ولا يمكن أن يكون الانقطاع بينه وبين العالم موضع توجيه ، لأنه انقطاع مفروض عليه . كما أنه لا يمكن أن يكون صفة تتصف بها الأعمال الفنية . وهنا تقوم قرابة واضحة بين ما يصدره المجنون وبين فن الأطفال . بهذا يصبح انقطاع الفنان بمثابة إنقاذ ، ولحظة من لحظات عبقريته . أما انقطاع المجنون فهو بمثابة سجن ، إن أراد تصويره — ولا يمكنه أن يصور غيره — بهر أبصارنا كما يبهرها الجنون نفسه تماما ، لا كما يبهرها هاملت» (٣٧) .

ليس الشعر سبحات وأوهام وأحلام يقظة

لقد كان الحلم — كالجنون تماما — موضع بحث العقول التى تشتغل بمولد الأعمال الفنية . ما القصد إذاً بكلمة «حلم» ؟ . . أولا : الرؤيا التى يراها الإنسان أثناء النوم ليلا ، ثم فى أغلب الأحيان حلم نصف اليقظة ، والحلم التلقائى أو الناتج عن إثارة مافى النهار ، وحلم الهذيان ، وحلم النشوة أو الحالة الصوفية ، وكذلك الأحلام التأملية التى جعلت منها الشهرة نصيباً للشعراء والشباب . ولا بد لنا هنا قبل كل شىء من أن نبقى على التمييز بين مختلف هذه الأنواع ؛ فهى تفيد فى تحديد نصيب كل من الشعور واللاشعور بأقل ما يمكن من عدم الدقة .

ولطالما أوضح الكثيرون التجانس بين الحلم والروح المتحولة . . . . غير أن هذه الملاحظة تصبح صحيحة بوجه خاص فيما يتعلق بالجيل الأول من الرومانتيكيين ، وبأكثرهم تفكيراً وميتافيزيقية . . . ونقصد هنا نوفاليس (٣٨) . والحلم فى نظر مؤلف «تسبيحات الليل» — نوفاليس — مثله مثل الموت وما يتصل به من غمرات ، عبارة عن كشف وإلهام .

لأن ما نسميه حقيقة هو من قبيل الوهم ، وكل ما نحن عليه حقا شيء نجهله . ومن وجهة النظر هذه ، يصبح الحلم « وسيلة لمعرفة المناطق الباطنة فينا . . . وحتى أكثرنا فوضى ، يعتـــبر ظاهرة فريدة تفتح — دون أن يستمد حلمه من السماء — شقا ثمينا فى الستار الغامض الذى يسقط ، وهو يضم ألف ثنية ، من أعماق نفوسنا » (٣٩) .

ولكن فى الوقت الذى نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياننا الباطن ، يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم . ويعتقد نوفاليس بصفته تلميذ فيخته أن الطبيعة انعكاس « للأنا » ، وبهـــذا يصبح النفاذ إلى أعماق الأنا نفاذاً كذلك إلى أعماق الطبيعة « وإذا كنا نحلم بالترحال خلال العالم ، ألا يعنى هذا أن العالم موجود فى أعماقنا ؟ .... لكننا نجهل أعماق نفوسنا نحن . وكلما تقدمنا نحوها وجدنا الغموض يحيط بنا ، ومع هذا فالخلود الذى يتصف به عالمنا ومستقبلنا قائم فينا ، وإلا لما كان له مكان » (٤٠) هكذا يصبح « الحلم ذا مغزى ونبوة ، لأنه من عمل روح الطبيعة » (٤١) ، وبفضله يصل الشاعر إلى ماوراء الأشياء ، وإلى ما بعد وجوده الظاهرى ، ليندمج فى الحقيقة العليا . « ويرتبط المرئى بما هو غير مرئى ، كما يرتبط المسموع بما لا يمكن أن يسمع ، والملموس بغير الملموس ، بل ربما ما يكون موضع التفكير بما لا يمكن أن يكون . الواقع أن عالم الأرواح مفتوح لنا فعلا » (٤٢) .

فالمغزى النهائى للحلم هو أنه يؤدى إلى مملكة اللازمن ، إلى هذا « الجزء الموجود فى كل مكان وفى اللامكان » (٤٣) حيث يلحق نوفاليس نهائيا بخطيبته التى اختفت ، ويستمتع بسعادة لا نهاية لها ، فى وحدة تجمع الليل والنهار ، والموت والحياة ، والشعور واللاشعور ، الروح والطبيعة . والآن — هكذا يقول — : « أعرف متى يأتى الصباح الأخير ، ومتى يتوقف الضوء عن طرد الليل والحب ... متى ينتهى النوم — وستكون هذه الحال أبدية — من أن يصبح شيئا آخر غير حلم وحيد لا ينضب » (٤٤) .

ويجوز إعتبار جيراردى نيرفال ، من نواح عدة ، نوفاليس فرنسا. فالفكرة الرئيسية لدى كليهما واحدة . . . ويرى نوفاليس أن الحلم حياة أخرى . ويقول :لم أتمكن — دون أن أرتعد — من اختراق هذه الأبواب العاجية . أو القرنية ، التى تفصلنا عن العالم غير المرئى . إن اللحظات الأولى للنوم صورة للموت وهناك خدر قاتم يسيطر على تفكيرنا ولا يمكن أن نحدد من خلاله تلك اللحظة الدقيقة التى تقوم فيها « الأنا » بالاستمرار فى عمل الوجود بصورة أخرى . إنها موجة خفية تضىء شيئا فشيئا . . . وها هى ذى الوجوه الشاحبة تخرج وتتميز فى الظلال والظلام ، لاحراك بها . . ويلوح أنها كانت تقيم فى مقام الأبرياء الاولين ، لكن ها هى ذى اللوحة تتخذ لها شكلا حيث يظهر ضوء ساطع جديد ليدفع بهذه الوجوه العجيبة ، ويفتح عالم الأرواح أمامنا » (٤٥) .

مع هذا فأعمال جيراردى بما فيها من نقاء وبلبلة فى نفس الوقت تحمل علامة مصيره الحزين ، وأثر حالته العصبية النفسية التى أدت به آخر الأمر إلى الانتحار . وهذه الصورة الصادرة عن الحلم ، وتلك التى تنبع من حالة الهذيان تغزوه غزوا حقيقياً ، وهى إذ تفعل ذلك ، تحل محل الإدراك الطبيعى للأمور ، بحيث « يتدفق الحلم فى الحياة الحقيقية » (٤٦) لدرجة تصبح فيها الحقيقة حلما ، ويصبح الحلم حقيقة . إنه يقول : « كان الفرق الوحيد عندى بين اليقظة والنوم هو أنه خلال اليقظة يتغير شكل الأشياء كلها فى نظرى ، وتتغير هيئة كل فرد يقترب منى ، ويصحب الأشياء الملموسة ظل يغير شكلها ، وتتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الألوان فتراودنى كسلسلة دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها ، وينفصل الحلم الذى يحويها عن العناصر الخارجية ، فى حين يستمر هذا الحلم . . . » (٤٧) .

وتزداد هذه القدرة على الخلط بين عالمين منفصلين فى الواقع ، كلما تكيف الأديب فى سهولة فريدة فى نوعها بشخصيات مختلفة ، وبعقد تلازم

روحه الغامضة ،وأحياناً يدعوه السأم أو الشعور بخطأ ارتكبه إلى تصور أشباح رهيبة ، وأحياناً ينتابه الحنين إلى كمال أصيل فتتولد عن حنينه هذا صور تخيلية رائعة وذكريات الطفولة ومناظر من عصور ذهبية . إذ أن الحلم عند نيرفال يغرق صاحبه فى لجة من ينابيع ذاكرة البشرية ، ومن هنا تأتى قيمة الشخصيات الأسطورية والرمزية التى تصبغ الصورة عنده ، وهى صورة تتخذ لنفسها شكلا من واقع مصير إنسان ما ، ثم تنتقل إلى أشباهه جميعا . والحلم عنده كنز من صور ، يمسك بمفتاح ألفاظ ، يتعين عليه أن ينتزعه : « لقد استخدمت — هكذا يقول — جميع قوى الإرادة عندى لكى أنفذ كذلك إلى مجال سر غامض سبق أن كشفت عنه بأن رفعت بعض الحجاب عنه . وبهذه الفكرة التى خلقتها لنفسى عن الأحلام كى أفتح طريق الاتصال بعالم الأرواح . . . كان الأمل يراودنى . . . وما زال يراودنى (٤٨) .

مع هذا فالأحلام تدعو علماء النفس وأطباء العقول ورجال الأدب وتثير اهتمامهم ،ويؤكد لنا « مين دى بيران » فى عام ١٨٠٧ أن هناك تقابلا بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية ، ويثبت وجود « ومضات بريق فكرى وعقلى ، وسط خليط من صور ليلية تعد الخواطر أو تبرر قيام خوالج » (٤٩) . وطبق «مورودى تور» بعد هذا بأربعين عاماً الأحلام التى تنتج عن تعاطى المخدرات على مرضاه وأصدقائه . واهتم عدد من الأدباء والفنانين ، كان منهم جوتييه وفينى ، ونودييه وجرانفيل ونيرفال نفسه بهذه البحوث ، معتقدين أن فى استطاعتهم بهذه الوسيلة تنمية الوحى لديهم ، ونظموا سهرات ليلية أسموها « الفانتازيا » أو « المهارج » كانوا يأكلون خلالها معاً حلوى معجونة بالحشيش .

ويحكى تيوفيل جوتييه إحدى هذه التجارب . وكان المعتقد أن فى الإمكان الدخول تحت تأثير المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية ، وتتقدم أشد الإدراكات حيوية ، وأكثر الخيالات عجباً وأكبر الموجهات غرابة . .

نحو سريرة استولت عليها الدهشة،لتولد أشكالا خارقة للعادة ، ثم تمحوها. « وكانت هناك أحجار كريمة من الألوان جميعا ، تنساب وتنهار على التوالى ، وفى جو كله ومضات أضواء تختلط ، كانت الملايين من فراشات تطير فى تزاحم مستمر ، ترفرف بأجنحتها فى همس هو أشبه بهمس المراوح . وكانت هناك أزهار ضخمة ذات تيجان من بللور ، وزنابق ذهبية وفضية، تصعد وتتفتح من حولى . وينمحى الزمان والمكان . وفى حسابى أن هذه الحال قد دامت ما يقرب من ثلثمائة عام . . . وما إن انتهت هذه النوبة حتى لاحظت أنها لم تدم أكثر من ربع ساعة ، ويذوب الشعور بالوجود الشخصى فى شعور بالارتياح وبسعادة وبهجة ، ويجرى امتصاص « الأنا » فى صور حورية أخاذة يتأملها . ولم يحدث أبدا أن غمرتنى غبطة كهذه بصعودها . . . وكم كنت ذائباً فى الموجة . . غائباً عن نفسى . . . كنت كقطعة من إسفنج وسط البحر » . . (٥٠) .

ويحاول « ادجاربو » — تحت سماوات أخرى — أن يضم هو أيضاً الحلم إلى الشعر . لكنه لم يلجأ إلى « الجنان الصناعية » التى لم تكن إلا ذات فائدة ضئيلة للأدب،ونخشى أن نقول هذا قولا عابرا . وهو يقترح استعادة حالات الهذيان الاستهوائية ، أو رؤية نصف السبات (٥١) وتثبيتها بحيث يجمع حالتى اليقظة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة . وسوف نرى فى سهولة تامة ما يقرب وما يميز جهوده عن جهود من سبق ذكرهم . مع هذا يجب أن نلحظ أن الظاهرة التى وصفناها موجودة لدى هذا الثائر ، مدمن الخمر المريض نفسيا (بو) خلال لحظات الهدوء والصحة التامة .

« هناك نوع من النزوات — الخواطر — ذو حلاوة ولذة ، يقوم فى النفس فى لحظات الهدوء المطلق ، عند ما تكون الصحة الجسدية والروحية قد وصلت إلى كمالها ، وفقط عند نقطة من الزمن تختلط فيها حدود عالم اليقظة وحدود الأحلام وأنا لا أدرك هذه النزوات إلا عندما أكون

على وشك النوم تماماً . . . حيث أتأمل هذه الرؤيا برعب يخفف من نشوتى ، وعن طريق إيمانى بأنها طبيعة تتعدى حدود الطبيعة البشرية ، وبأنها نظرة ملقاة على عالم الأرواح . إنى أصل إلى هذه النتيجة بأن أتعرف فى سرور بالغ صفة الأصالة المطلقة عندى ، لأنه مامن شىء فى هذه المشاعر النفسية يذكرنى بالمشاعر العادية ، كما لو كانت الحواس الخمس لدى قد اختفت وحلت آلاف من الحواس سامية محلها » .

إن الوصف والتفسير هنا يطابقان بشكل شامل تقريبي نظريتهما عند نوفاليس ونيرفال وجوتييه ، ومع هذا نجد أن ممارسة هذه الظواهر الشاذة دائمة ولصالح الشعر أكثر أصالة . . . ويقول بو : « كنت أعتقد أن فى استطاعتى تجسيد هذه النزوات العابرة . وقد سمحت لى المحاولات التى بذلتها لهذا الغرض أن أخلق الحالة التى أستطيع فيها إدراكها ، أى إنى أستطيع الآن — فيما عدا إن كنت مريضا — أن أثق فى حدوث هذه الحالة . . . بل أشعر بالقدرة على إرغامها على المجىء . . . ثم توصلت بعد ذلك إلى منع اختفاء نقطة الانتقال من النوم إلى اليقظة ، أقول منع اختفاء هذه النقطة إراديا بفعل السبات . ولا يعنى هذا أنى قادر على إطالة النشوة عندى لكنى أستطيع العود إلى اليقظة وتثبيت حالة الرؤيا إن هى غادرتنى . . . تثبيت الرؤيا نفسها فى إطار الذاكرة بحيث أستعيدها أمام بصرى وإخضاعها للتحليل فى فترة زمنية قصيرة . ويمكن التأكد من أن سرد الرؤى — حتى ولو كان غير كامل — يدفع الفهم العالمى للإنسانية إلى القفز عالياً عن طريق الأشياء الموصوفة ، وعن طريق الأفكار التى قد توحى بها » (٥٢) .

ويحتج فاليرى بقوة — ولا نجهل هذا — على القيمة الكبرى التى تعطى هكذا للأحلام ، ويعتبر هذا الاحتجاج نقطة رئيسية كبرى فى علم الجمال عنده . حيث يقول : « لابد أن نتجنب دائماً هذا الخطأ الحديث الشائع الذى

يخلط الحلم بالشعر» (٥٣) ، وهو يضع النشوة الآتية من اللاشعور موضع العكس من ضرورة سيطرة الشعور على كل شيء ، وكل مالا يدخل فى إطار المران الطليق للفكر الواضح المتميز يصبح موضع تشكك وشك، فى كل مايقال حول الكشف عما وراء الطبيعة .

لهذا نجده يهاجم الحالم الذى ألف « المارجيناليا » « بو » رغم إعجاب بودلير وأستاذه « أستاذ فاليرى » لادجار بو . ويوضح لنا فاليرى أن الأهمية التى يوليها البعض للأحلام إنما هى نتيجة لتوهم رجعى ؛ حيث يقول : « إن اليقظة تعطى الأحلام شهرة لا تستحقها» (٥٤) وليس لرؤيا السبات أو نصف السبات علاقة ما بالقوة الحقيقية للروح ، وليست أغرب الأحلام وأجملها وأكثرها جرأة ، أحلام أعمق الرجال وأكثرهم خيالا ومخاطرة (بل على العكس نلاحظ أن الجبناء وعديمى القدرة هم الذين يجدون فى انتصارات الحلم صدى لضعفهم « فمن يسرق نهارا يسلك سلوك العقلاء ليلا» .

والمهم أن ضعف الفكر الذى يتصف به الحلم والخيال لا يتفق أصلا وعملية الإبداع ، وكما يمكن أن يقول « بييرجانيه » فإن تأليف مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية أو رسم أو تصوير شيء ، كل هذا من قبيل القيام بأعمال ، وبأعمال ذات ضغط مرتفع تتطلب الحد الأقصى من الطاقة ووضوح الفكر . نتيجة لهذا يصبح الشرط الحقيق لشاعر حقيق مايتميز عنده من حالة الحلم . وحتى الذى يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقظاً لأقصى حدود اليقظة .. وإن شئت أن تقلد تماماً غرائب الذات وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذى هو أنت ، فلا تفخر بأنك تنجح فى هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدوده على الانتباه ... والقول بالدقة وبالأسلوب هو القول بما يناقض الحلم ...

وما كان انتزاع شيء من الرهافة أو الوضوح أو الديمومة من أنياب الأمور الفكرية لعبة يمارسها إنسان لا عمل له . . . وإذا كانت الفريسة

التى تتابعها قلقة هاربة احتاج الأمر إلى حضور ذهن وإرادة تجعلها دائماً حاضرة ، فى وضعها الذى تحاول فيه الهروب دائماً » (٥٥) .

لكن ، مهما تكن السلطة التى يتمتع بها فاليرى ، ومهما تكن صحة ملاحظاته ، فإن استبعاده للحلم يتصف بالمبالغة . ونحن نعتقد أنه يحسن التميز . فإذا كان العمل الفنى – وهذا مؤكد – يرتوى من الطبقات الخفية لشخصية الفنان ، بل ومن التيارات الغامضة التى تمتد فيها جذور حياة الجنس وحياة الطبيعة ، ومن الممكن أن يكون لكل من الحلم والخيال ، بل ومن الضرورى أن يكون لهما دور يلعبانه فى مذهبه ، وهما ينشئان رابطة لاغنى عنها بين الأنا السطحية ، والأنا العميقة ، بين الشعور واللاشعور . والإنسان الذى لايحلم يقطع الخيط الذى يربطه بعالم الطفولة ، عالم العجائب والغريزة والقوى الكونية ، والحلم ، سواء أكان ليليا أم حلم يقظة يغرقه من جديد فى العاطفية الأولى ، ويفتح له كنز الذاكرة الفردية والجماعية ، ويعيد تكوين ارتباطه بالكون . والحلم يعد فى نفس الفنان شيئا لا يعرفه الفنان نفسه ، وبفضله تستطيع القصيدة اكتمال مغزاها الدقيق . وبفضله أيضا يكون هذا المغزى «دائما فيما وراء نصها هى» (٥٦) بحيث يهتز اهتزازا تصدر عنه نغمات لا نهاية لها .

بهذا المعنى تكون الحالة الشاعرية حالة حلم . . . كان لافونتين يقول : « يا له من كسل خصب ! ! . » إن نفس الشيء يقال هنا عن الفنان وعن العالم سواء بسواء . وما أعظم الاكتشافات إلا ثمرة الحرية ، وثمرة نوع من تشرد الفكر . إن رجل العلم لا يخترع إلا القليل ، لأنه يتعجل تعجلا كبيراً فى الحصول على النتائج ، ولأنه يشغل باله كثيراً ليصبح عمله منتجا فعالا . لهذا كان حالمو العلوم رجالا عمليين بطريقتهم يظهرون بمظهر التائه فى وسط نظرياته ، ولو أتت روح كلها نفعية فحسب لتسيطر عليهم وحدها لنضب معينهم بسرعة » (٥٧) . ونفس الشيء يقال عن الوحى الفنى ، فهو سرعان

ما يختفى إن هو توقف عن الغوص فى مياه الحلم والخيال نتيجة خطأ يقع فيه الإنسان ، وهو خطأ التفكير العلمى البحت .

وعلى كل ، فأعمال فاليرى تشهد ضد مذهبه هذا . أليست قصيدة الإلهة بارك الصغرى « التى تضع أمامنا مشكلة ازدواج الشخصية » وصفاً كاملا لسلسلة من أحلام نصف شعورية، نصف إرادية ؟ أكان من الجائز أن يصبح فاليرى هو الشاعر الكبير الذى نعرفه لو أنه لم يخضع فى كتاباته لحس ينبع من الأعماق ، ولو أن الأفكار غير الملموسة لديه لم تكن قد خففت بفعل إدراكات حادة واستعارات حية ، ورموز تعود بنا إلى العصور القديمة ؟ ألا يعترف بنفسه أن العقل والإرادة لا يكفيان ، بل إن القصيدة تحتاج إلى « شىء ما من سذاجة أصلية ، وقوة عارمة ، ونوع من خيال ذى رشاقة يحب القارىء أن يجده فى الشعر » ؟

أنتحدث الآن — لا عن المذهب — بل عن التنفيذ ؟ إن كان الأمر كذلك ، فإن رأى فاليرى صحيح لا نقاش فيه . إن المبدع لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينصرف إلى الأحلام لحظة العمل . ولا شك أن كثيرين من الكتاب والشعراء يؤدون فريضة التبجيل للأحلام حين يجدون لقطة أصيلة . فهاك جوته يحدثنا عن الأحلام التى ظهرت له فيها : « مجموعات جديدة أو حطام مجموعات » وهاك فاجنر يشهد أن « مقدمة ذهب الراين » كانت هدية قدمها له نصف السبات ، وستيفنسن يقول بأنه وجد موضوع قصصه الجديد فى الأحـــلام . . . لكن هذه الأعمال لم تكن أعمالا مكتملة ، بل هى مشروعات ومسودات بعيدة . وهناك حالات أخرى تبعث على القلق أكثر من هذه : فإدجار بو يصرح أنه رأى نفسه فى هذه الثوانى القصيرة التى كان يحاول فيها جاهدا ان يقف على الخط القائم بين اليقظة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يجهلها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزناً . و يبلغنا ريتون أن قصيدة « عبادة الشمس » قد أملاها عليه كلها اللاشعور فى لحظة كان يكافح فيها ضد النوم .

لا بد أن نقرر أولا أن مثل هذه الأعمال — إن لوحظت — تحدث قبل بدء النوم ، أى قبل توقف النشاط الشعورى والإرادى تماما . أضف إلى هذا أن تلك الصفحات التى يقرؤها الشاعر لنفسه ، أو تلك الأبيات التى ينشدها لنفسه لا يمكن أن تشكل عملا إلا إذا تمت كتابتها — ففى كل عشر محاولات يمسك فيها الأديب بالقلم ليكتب وليثبت ما قرأه ، هناك تسع يصاب فيها بحالة من الإغماء . أما المحاولة الباقية فهى عمل تحضيرى قوى لا يؤدى خلال النهار إلى نتيجة عادية ، لكنه يجد فى الهروب فى الحلم مكافأة لجهده . بهذا يصبح تكوين قصيدة ما فى سرعة فائقة — إن نحن نظرنا إليه من هذه الزاوية — أمراً غير مفهوم ... والعقل يستعيد ما يكفى من القوة لتنفيذ ما كان يحمله فى طياته ووصل إلى درجة النضج ، مستعيناً فى هذا بالراحة والهدوء الناجمين عن انتظار النوم . هذا التفسير التقريبي هو الذى قدمه لنا « مين دى بيران » (٥٨) ، وهو يقول إن الفرد يترك ما يكفى من الانتباه والقوة العقلية قبل النوم ، ليتسرب مما يشبه المصفاة ، وبحيث تنفجر القريحة العليا الآتية من البحار الداخلية كما تنفجر فقاعة من الهواء ، أو تنضج كما تنضج زهرة تأخر تفتحها تحت سماء النوم المنخفضة .

« ما كان الفن أحلاما . . . بل إنه امتلاك للأحلام » . هكذا يقول مالرو (٥٩) : إن كل ما نعرفه عن كبار مكتشفى الأحلام ، الذين كانوا فى نفس الوقت فنانين حقا ، يتفق ليبرر هذه الجملة . إذ أنه يحتفظ إلى النهاية تقريبا بقوة استدعاء الرؤيا حسب رغبته ؛ إنه حليف اللاشعور باعتباره المصدر الوحيد للوحى ، ولهذا نجده ينحت ويصور بقوة علمية تتضمن فى ذاتها الشعور . والأحلام المرسومة التى يقدمها جرانفيل لا تخضع أكثر من غيرها للتحليل والرقابة ، والأخيلة الهائمة الغريبة التى يلدها ذهنه لا تفقد عمن يتصدى لها بالنقد أسرار الحقيقة .

والشعراء والكتاب الذين ذكرناهم لا يفقدونها كذلك ، فعند ادجاربو

لا يوجد مايدل على إمكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليغرق فى اللاشعور ، بل يوجد مايدل على أن الهدف الذى يرمى إليه الجهد هو توسيع شقة الشعور على الأحلام نفسها ... وحتى نيرفال نفسه،يرى ضرورة توجيه حلمه الأبدى بدلا من تلقيه أو استقباله » (٦٠) ، وموجة الصور التى تغرقه أولا موجة يحاول السيطرة عليها ، وما الجزء الثانى من « اوريليا » إلا تصوير للكفاح البطولى لهذا الشعور ، بقصد الاستيلاء على مايهدد بالاستيلاء عليه ليحل غزو الحلم محل استبداده . والمثل الأعلى عند نوفاليس كذلك لا ينحصر فى القضاء على الشعور فى الأحـــلام ، بل إنه ينحصر فى الجمع بين الشعور واللاشعور وبين الحلم واليقظة ، هذا التجميع الذى يعنى عمل العبقرى، والذى سوف يحل يوما جميع أنواع التناقض فينا . لا ينبغى إذاً أن نترك أنفسنا للاكتشافات الغامضة ، بل يجدر بنا أن نسيطر عليها ، « وكل ما كان غير إرادى يجب أن يتحول إلى الإرادة ويخضع لها » (٦١) والكلمة الأخيرة ترجع قطعا إليها .. هذه الإرادة وإلى الشعور ... «وقد صنع الحلم والخيال من أجل النسيان ، ولا ينبغى التوقف عندهما ، كما لا ينبغى من باب أولى تخليدهما ... وربما كانت نشوة الحواس جزءا من الحب ، كما أن النوم جزء من الحياة ، ومن المؤكد أنه ليس بأنبل الأجزاء .. والرجل القوى هو الذى يفضل اليقظة على النوم دائما » (٦٢) .

وقد سأل « بريبردى بوامون» صديقه ڤينى (٦٣) عن هذا ، فيز ڤينى بين خيال أحلام الضعفاء،وما هو إلا اجترار جاف،وخيال الأقوياء الخصب ، وهو تأمل يأتى لخدمة العقل والشعور ... وقد ترك لنا بالزاك عن هؤلاء الحالمين الضعفاء فى قصة « ابنة العم بيت » صورة أخاذة ؛ ففيها شخصية فنسيلاس شتاينبوك الشاب الذى لديه استعداد طبيعى لفن النحت ... وقد صوره بالزاك وقد ضغط عليه الفقر وطاردته سيدة تعطف عليه فاضطر إلى تنفيذ بعض التماثيل الجميلة .. وها هى ذى السعادة وها هو ذا الحب

يعيدانه إلى طبيعته الحالمة ... وهاهى كما تتأرجح فى خياله مشروعات خلابةوتتزاحم لديه الأفكار الأصيلة ، ويردد مواهبهفى أحاديثه الجذابة... ولكن لا ينفذ شيئا . ذلك أنه بين المذهب والتنفيذهوة كبيرة ، هوالتفكير والحلم والاستعداد لأعمال فنية جميلة عبارة عن انشغال حلو .. وما هذا الانشغال إلا تدخين غليون يسيل له اللعاب ، والعيش عيشة تشبه عيشة سيدةالقصور التى تنصرفإلىنزواتها فحسب ... أماالإنتاج وأما الوضع... وأما تربية الطفل (العمل الفنى) تربية جادة ، وإرقاده وقد أشبعه اللبن كل مساء ، وطبعقبلة على جبينه كل صباح بقلبالأم الذى لا ينضب الحبمنه، وإلباسه ملابس جديدة مائة مرة ... وخلق عمل خالد حتى يتحدث إلى كل نظرة توجه إليه ، وإلى كل العقول وإلى كل القلوب ... فهذا هو التنفيذ ، وهذا هو العمل » (٦٤) .

التحليل النفسى للعمل الفنى

أمكننا إلى الآن أن نثبت أن التقارب بين العمل الفنى والأحلام ليس بوليد الأمس . وترجع أهمية ماقدمه لنافرويد إلى أنه برهن على أن العملية الأساسية هى هى بعينها فى هذه الحالة أو تلك . هذه العملية هى تحرير الغريزة لا شعوريا بواسطة الرمز ، وكان هذا بمثابة فتح طريق جديد ، خصب لأقصى حدود الخصوبة ، للنقد الفنى والأدبى حيث طبق طرق التحليل النفسى الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى ، الأمر الذى أدى فيمابعد إلى تحديد العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى الإبداع . وسوف نستعرض هنا بعض هذه العوامل ، ثم نبحثإلى أى مدى يمكن أن تكون لها قيمة فى الشرح والتفسير .

يتولد العمل الفنى أحيانا منْ نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضايقه، كما يحاول

الجسد السليم التخلص من جرثومة ضارة . هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن « المأساة » المسرحية تمارس لدى المتفرج « تطهيراً للأهواء والشهوات » . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث « إن العمل الفنى يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة المشاعرية العليلة التى كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة ، نتيجة لكبتها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً » (٦٥) .

ولكن نقتصر فى هذه اللحظة على عملية الإبداع . يحدث أنها تلعب حقا دور العلاج الحقيق .. ولعل أشهر مثل للشفاء بطريق الفن كان مثل جوته ، فقد هام جوته حبا — كما نعلم — بشارلوت بوف ، خطيبة كستنر ، وسيطرت عليه فكرة الانتحار للتخلص من حب لا مخرج منه ... وكتب له كستنر خطاباً يسرد له فيه قصة انتحار شاب يئس من الحب وأثر هذا الخطاب فيه تأثيراً عميقاً ، وكان أن تبلورت كل الذكريات الشخصية حول هذه المجازفة المؤلمة ، وكان أن كتب فيرتر . وبعد ثمانية عشر شهراً تمكن الشاعر جوته من محو خيبة أمل غرام جديد ، وكان أن كتب القصة فى ثلاثة أسابيع ... وما كان بعد هذا منه إلا أن شعر بنفسه « وكما لو كان قد قدم اعترافات غرام عامة ، كان سعيداً طليقاً . . . يتمتع بحق العيش عيشة جديدة » (٦٦) .

وقد ألف بيير لوتى « صياد ايسلندا » ليجد مخرجا هو الآخر من هوى عاطفى بائس ، لكن فى الوقت الذى وجد فيه جوته عزاء فى الموت فى شخص فيرتر ، يهدىء لوتى من آلامه بأن يترك غريمه فريسة للموت . وكان لوتى قد هام حبا بفتاة من مقاطعة بريتانيا ، فضلت عليه « رجلا من ايسلندا » ، فكان ألمه ممضا ، دام سنوات . وكان أن كتب كتابه هذا فى حالة من الحماسة تقرب من حالة الارتجاف الهذيانى . . . ويتزوج البحار

الفتاة البريتانية ،لـكنه يرحل من جديد فى رحلة صيد بعد زواجه بثمانية أيام ، ولم يعد أبدا . . وبهذا كان يتعين على الرجل الذى حصل على المرأة التى يحبها لوتى أن يموت » (٦٧) .

وحين تنعكس عقد اللاشعور فى العمل الفنى ، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً . . . فالفنان يعبر — دون علمه — عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هى . وهنا يتدخل التحليل النفسى ليضىء لنا هـذه المحركات الخفية للإبداع الجمالى ، وتصبح اللوحة أو القصيدة فى نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة . وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الـكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين .

ولقد سبق لنا أن ذكرنا (٦٨) أن أقل الأمور صحة فى نظر التحليل النفسى محاولة تحليل الأموات ، بل والغائبين . رغم هذا يمكن أن نقول إنها طريقة مشروعة ، وتتلخص فى استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما ، أى ما اصطلح على تسميته « لازمات الخيال » (٦٩) دون النظر إلى ما قد يدخل عرضا ومصادفة فى العمل الفنى . والإلحاح فى تـكرار نفس الدوافع سواء أكانت هذه أشخاصا أو أشكالا أو ألوانا متناسقة بشكل ما ، هذا الإلحاح يعنى أن الفنان يفضل هذه الدوافع والعناصر على غيرها . ويحدث تقابل بين هذا التـكرار والأسلوب الخاص فى الحساسية أو فى الفـكرة ، وبين رغبة ذاتية لا شعورية فى التعبير عنها ، الأمر الذى يخرج « اللازمات الخيالية » مخرجا يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما .

مثال هذا ما صوره جيروم بوش من رموز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دينية استعارها أصلا من عصور سابقة ، لـكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فـكرة عما يلازمه شخصيا

من عقد ذاتية هى صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها ، بل ولعناصر خفية لا يعرفها . وليس بعجيب هنا فى أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد ، ولو أن الشرح لا ينطوى إلا على أكبر قدر من البراءة .

هذا ويلاحظ أن الموضوعات التى يختارها بوش تميل أساسا إلى تفضيل الإغراء الخبيث . . فهو يتخذ مثلا تحيزا فريدا فى نوعه إلى الخبيث من الميول . مثال هذا ما نراه فى لوحة « حساب الآخرة » حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، ومثال ذلك أيضا لوحة « الجنة » ، وهى فى فنه مكان بعيد المنال ، عسير الوصول إليه . أما « حديقة الملذات — وكم هى دنيوية — فعبارة عن صيحة من القلب . أضف إلى هذا تلك اللذة الغريبة التى تؤدى به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية، وقد احاطت به وحوش ضارية . أليس فى هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة ، وضمير مثقل بالخطيئة ؟ ... أليس فى هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والانجيلية ؟ . .

وقد أورد « جويا » بحق أيضا ما يفيد بأنه ، إذا كان عمله الفنى يموج بالدماء والمذابح ، فذلك لأنه ينتمى إلى بلاد مصارعة الثيران ، وإلى أنه عرف أهوال الحرب . لكن لماذا كان وحده المصور الإسبانى فى عصره الذى انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة ؟ ولم نرى فى أكثر مؤلفاته خيالا هذا القدر من النساء اللاتى يشهقن ، والعاريات يذبحن رجال متوحشون ؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة ؟ ولم هذه الوحوش التى تلتهم ، وهذا التفضيل للإله « زحل » « وهو رب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير ؟ وهذا الخلط الحيوانى بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية ؟ إن عقدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح » (٧٠) .

ولا يقل عن هذا الشعور بالخطيئة فى قصص دوستوفيسكى .إنه ينشىء لها جوا ثقيلا يكاد يكفى للتنفس ، ويمنح شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التى تفر من المطاردة ، ويدفعها إلى التساؤل دائما ، وإلى اتهام نفسها بشىء ما ، وإلى البحث عن الخنوع والتفكير . وتتشكل نواة هذه العقدة أساسا من مطاردة الجريمة ، وبوجه خاص جريمة قتل الأب . وتظهر هذه خاصة فى قصة « الإخوة كارامازوف » ، حيث ينسب أحد الشخوص لنفسه جريمة قتل أبيه ، التى طالما تمناها ورغبها . وتجد نفس الشعور الدائم بالخطيئة حيال الأب فى لوحات عديدة من عمل فان جوخ ، وهذا الشعور هو الذى يؤدى إلى انحناءة الأشجار ، وإلى هبوط أسطح المنازل ، وهو الذى يفرض على الفنان سرعة تكوين اللوحـــة ، وطيران الغربان المرتاعة (٧١).

ما الحلم إذن إن لم يكن فى كثير من الحالات نوعا يتفرع من الحقيقة..؟ يرى نيتشه : « أن أغلب الغرائز ، وبخاصة تلك التى نسميها غرائز أخلاقية تكتفى بالقليل . فإذا سمح لى أن أقترح هذا فإن لأحلامنا قيمة التعويض بدرجة معينة عن عدم وجود الغذاء خلال النهار » (٧٢) . ولا يجهل أحد الأهمية التى أعطاها التحليل النفسى لهذا الاقتراح ألا يمكن أن يكون الفن هو الآخر تعويضا ؟ ألا يجوز أن يطلب إليه الفنان تعويضا عما لم يصل إليه فى الحياة ؟ بل وأصح من هذا ، أليست الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المنظر الذى يكتبه قصصى شيئا يحل محل العمل الذى يستحيل عليه القيام به ، وكما قال بودوان : « العمل العائد » ؟ .

لعل حياة تولوز لوتريك تعطينا لهذا صورة واضحة . فالمعروف عنه ، وهو آخر أبناء جنس من الصيادين والفرسان ، أنه فقد ساقيه حينما بلغ الخامسة عشرة من عمره ، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزما مضحكا غير قادر على ممارسة الرياضة التى تتطلبها وراثته وطبيعته . وها هو ذا نصف

كسيح لا يحلم فى تصويره إلا بالسيقان . . السيقان التى يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبى الخيل والراقصات والبهلوانات وراكبى الدراجات ، وكلها تزدحم بها لوحاته . أليست هذه أيضا حالة مارى بلانشار ، الكسيحة الحدباء المحرومة من اللذات الطبيعية للمرأة ، والتى تعوض عن حالتها هذه بأن ترسم فى لوحاتها كل ماتتصف به الأمومة من خصب . . (٧٣) ؟ .

المؤكد أن التحليل النفسى يقوم بعمل طيب . لكن لابد أن نحذر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية فى الإبداع يكفى لإظهار السر الدفين . لم يوجد بين جميع الساديين الماسوكيين سوى « جويا » واحد. وبين كل هذه النفوس المليئة بالكآبة لم يوجد سوى دوستوفيسكى واحد، وبين كل المشوهين سوى لوتريك واحد ؟ إن طريقة التعليل بالسبب تكفى هنا أيضا لشرح كل شىء عدا المهم . « من الممكن ولا شك إرجاع ظروف الإبداع الفنى ، موضوعه وطريقة تنفيذه ، إلى العلاقات الشخصية بين الشاعر وأقاربه ، لكن لن يؤدى هذا إلى شىء يفيد فى فهم فنه ، لأن من الممكن اتباع نفس التعليل فى حالات أخرى كثيرة ، وبخاصة فى حالات القلق المرضى . لأننا إذا شرحنا العمل الفنى كما نشرح الحالة العصبية النفسية ، فإما أن يكون العمل الفنى حالة عصبية نفسية ، أو تكون الحالة العصبية النفسية عملا فنياً » (٧٤) .

لا يعنى هذا أن فى الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى . فنتائج هذا العلم تبين لنا إلى أى مدى ترتبط عبقرية الفنان ارتباطا وثيقا بحوادث حياته الخاصة ، وتضىء فى نفس الوقت نواحى كثيرة من عمله . غير أنه لا يجدر أن نبالغ فى تقدير هذه النواحى ، فنحن نستطيع فهم خواص معينة للنبات إن نحن عرفنا خواص البيئة التى نبت فيها ، لكن لا يستطيع أحد الادعاء بمعرفة ما هو أساسى فى هذا النبات ، فليس النبات فحسب نتاجا

للأرض ، بل هو كذلك عملية نمو حية مغلقة لا علاقة لأساسها بطبيعة الأرض ، وهنا يجب اعتبار العمل الفنى كإنشاء إبداعى يستخدم الظروف القائمة أصلا فى حرية حيث يستند معناه وطريقته الخاصة إلى ذاته ، لا إلى الظروف القائمة فعلا (٧٥) .

وإذا كان انعكاس العقد والعمليات اللاشعورية الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية ، فإن مولد العمل الفنى لا يفسر إلا ثانويا فى ضوء التحليل النفسى ، ولقد اعترف فرويد نفسه بهذا ، حيث قال : « حيث إن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطا وثيقا برفع العمل إلى مرتبة السمو ، فإن علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا، فى إطار التحليل النفسى بعيدة المنال» (٧٦) ،« وفى تقديم لكتاب عن أعمال ادجاربو ، استوحى صاحبه فكرته من نظرية فرويد ، ونجده يعترف بأن «مثل هذه البحوث لا تدعى إمكان شرح عبقرية المبدعين، لكنها بين العوامل التى أضفت عليها اليقظة ، ونوع المادة التى فرضها عليها المصير» (٧٧) ، وإن نحن صرفنا النظر حتى عن تحديد عدم قدرية هذا المصير وعن أن هذه المادة تأتى أصلا من القوة الإبداعية للعقل ، فإن هذا ما تؤمن به نحن .

إن تلاميذ فرويد ، ويا للأسف ، فرويد نفسه ، لم يعملوا دائما بهذا الحذر ، فهم لا يريدون فى جميع الحالات إلا دراسة بعض المرضى ، وهم فى حالة الإبداع الفنى لا يدرسون إلا العناصر المنطوية على المرض سواء كانت حقيقية أو مفترضة ، ويرجع هذا إلى ما يجب تسميته فعلا التشوه المهنى عندهم ، « فإن نحن تخطينا الحدود ولو بدرجة صغيرة جدا ، لأصبح الأمر بحثا غير مناسب ، وهبوطا مفاجئاً للذوق السليم ، يختفى تحت ستار العلم . ويتحول الاهتمام دون أن نشعر من العمل الفنى لنتوه فى خليط لا مخرج له من السابقات السيكولوجية . ويصبح الشاعر بمثابة حالة علاجية

(إكلينيكية) ومثلا يحمل رقماً محدداً فى مجال المرض النفسى الجنسى .. لهذا كانت كل هذه الشروح باعثة على ملل مذهل .. لدرجة نعتقد معها أننا نحضر استشارة طبية » (٧٨) .

ونتيجة لهذا ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والقيمة الجمالية والروحية لعمل فنى ما فى طى الخفاء. ولنأخذ مثلا لهذا مقطوعة من الشاعر ماللارميه « وسوف يحاول التفسير التقليدى، السيكولوجى الأدبى تحديد صفة الروح ودرجة البراءة التى تنبىء عن استدعاءصور الرموز استدعاء عاجلا، الصور التى تمثل الملائكة والرياش البيضاء ».. وسوف توجهنا مجموعة الرموز هذه من المحسوس إلى مافى صميم نفس الشاعر ،ومما يقبل التعبير إلى ما لا يقبله « فى عالم من النقاء الشفافية يسير فيه كل شىء سهلا بريئا بلا خطأ » والمغزى كما نراه هكذا هو رسالة ماللارميه فى الحياة . . وهنا يأتى المحلل النفسى : «ولا يصبح غموض القصيدة بالنسبة له إلا نتيجة « لرموز يأتى بها اللاشعور » وبدلا من اتباع الحركة الصاعدة من الرمز إلى الشعور الشاعرى والدينى ، نجده يتخذ سبيل الحركة الهابطة من الرمز إلى الغريزة المتسامية وتفسر دورة الاستعارات الملازمة له والتى تدور حول الجنة الضائعة بالحنان إلى الطفولة والى ثدى الأم » (٧٩) .

وتتعارض الطريقتان تعارضاً جذريا، فالأولى تستخلص من النص فائضا يستكمل ما أراده ماللارميه ، والثانية تستخلص معنى أقل قيمة لا يتضمن شيئا من شعر ماللارميه وفكره . وما هذا الخطأ إلا نتيجة اعتبار الشعراء مرضى عصبيين ، حيث نهمل الحياة حين نريد تعليل الظواهر الحيوية بعملية سيكولوجية كيموية ، ذلك أننا نتجاهل بنفس الطريقة طبيعة العمل الفنى لأننا نهبط به إلى مستوى الحالة النفسية المنخفضة، أو إلى الطفل المريض بعد فصلها أو إرجاعها إلى الوراء. والمذهب الذى يشد الناحية الفنية فى التحليل النفسى شدا هزيلا ، غالبا ما يكون ذا وحى مادى ، وغالبا ما يحرم نفسه لدرجة كبيرة من فهم ما تنطوى عليه الأعمال الروحية الفنية .

الإبداعية والحياة الجنسية

قابلتنا عرضاً كلمة «التسامى» أو الإعلاء، ويجدر بنا أن نقف عندها قليلا، لأنها توسع بحثنا هذا توسيعاً كبيراً، فهى تضطرنا، لا إلى البحث فى وسائل الإبداع الفنى وسبله فحسب، بل كذلك إلى البحث فى الموهبة الإبداعية ذاتها. ونحن هنا نتساءل: ألا يمكن أن تكون هذه الموهبة نوعا من التحويل أو تعبيراً خفيا عن الغريزة الجنسية؟.

إن من شأن الكبت الذى تمارسه رقابة الضمير على اللاشعور أن يدفع بالنشاط الغريزى إلى السير قدما، كما رأينا، ليتخذ صورة فى الأحلام. ويستطيع هذا النشاط الغريزى – كما يقول فرويد – إن صح هذا التعبير «أن يهرب «من أعلى» ليتحول إلى نشاط مرتفع يعبر عن نفسه تمثيليا فى العلم والدين والأخلاق، وبوجه خاص، فى الفن. هذا الهروب هو ما يطلق عليه فرويد تعبير إعلاء أو رفع. ومادامت الغريزة التى نتحدث عنها هى شهوة جنسية قبل أن تكون شيئا آخر – هكذا يرى فرويد أيضا – فإن الفن يصبح «إعلاء» للشهوة الجنسية للوصول بها إلى درجة السمو. وهكذا فإن «الإثارات (الجنسية) المفرطة التى تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية تجد لنفسها تحولا واستخداما فى مجالات أخرى، حيث تضفى عليها الاستعدادات الخطيرة فى بادىء الأمر زيادة لها قيمتها، وتضفى على الفرد قدرات ونشاطات روحية، فتصبح هذه الإثارات المفرطة مصدراً من مصادر الإنتاج الفنى» (٨٠)

مصدر واحد فحسب. لقد كان تفكير فرويد حول هذه النقطة غامضاً، فهو يقول أحيانا بأن الميول الإبداعية الصحيحة لا تفيد إلا فى حدوث «تدعيم جنسى» (٨١) ثم يقول فى مجال آخر – على العكس من ذلك – إن الحياة الجنسية لا تلعب دورا تكميليا فحسب، بل إن هناك كذلك

إحلالا لهدف غير جنسى محل هدف جنسى بدائى ، بحيث تبقى طبيعة القوة المستخدمة فى كلتا الحالتين هى بعينها . « يلوح لى — هكذا يقول — أنه مما لاشك فيه أن فكرة « الجميل » تغرس جذورها فى الإثارة الجنسية وأنها لاتعنى فى الأصل شيئاً آخر غير ماتثيره جنسيا » (٨٢) . ثم يقول : « وثمة نقطة واحدة تبدو لى مؤكدة ، وهى أن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » (٨٣) .

ولقد دقق شراح فرويد كثيراً فى توكيدهم لهذا الاستمرار والتماسك، باعتبار استبدال هدف اجتماعى ثانوى بالهدف الجنسى الأصلى تفرعا للطاقة الجنسية البدائية فى اتجاه جديد ، أكثر منه حلولا لأحدهما محل الآخر.

ولكى نشرح هذا فى دقة أكبر يجدر بنا أن نقول إن الأمر أمر تحويل لاحلول هدف محل آخر. وبتعبير أدق نقول : «تنبع الطاقة المستخدمة فى إيجاد جديد ما من طاقة قديمة، ويصبح النشاط الجديد وسيلة أخرى غير مباشرة لإرضاء هذه الرغبة بعينها » (٨٤) فالحقيقة إذن أن الاسماء فى نظر أنصار فرويد ، وبوجه خاص الإعلاء الفنى يقف عند حد إخفاء الحياة الجنسية فحسب .

والتنشيط البالغ الذى تمارسه الغرائز على النفس العليا أمر صعب إنكاره، والقول بأن الغريزة الجنسية خاصة تمارس تأثيراً رئيسيا فى الإنتاج الفنى أمر لم يعد فيه شك ، وقد كان هذا الأمر معروفا حتى قبل ظهور علم التحليل النفسى ، إذ يقول أفلاطون : « مامن إنسان يصبح شاعراً ، حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلا ، إلا ويكون الحب قد مسه بيده ، ولسوف نتحدث عن ذلك عندما يتبين لنا أن الحب مبدع عظيم على وجه العموم وفى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى » (٨٥) . ويذكر نيتشه فى وضوح أكثر وبلا مبالغة أنه « لكى يكون هناك فن، فإنه مما لاغنى عنه وجود شرط عضوى

أولى هو الانتشاء ، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية ، أولها انتشاء الإثارة الجنسية وهو أقدمها وأكثرها بدائية » (٨٦) .

ومع ذلك فإذا إن كان العمل الذى تمارسه عاطفة الحب والدوافع الجنسية، فى مجال الفن أمراً مؤكداً ، فإن من العسير تحديد سبب هذا العمل وكيفيته . وسوف نعود إلى الحديث فى هذه المشكلة ، ذات المغزى الكبير ، ولنحدد كلامنا الآن فى نقطة محددة لا يمكن إنكارها هى الأخرى فى إطار مذهب فرويد :« ذلك أنه لكى تتحول القوة الشبقية إلى قوة إبداعية بفرض تفرع الثانية من الأولى ، لابد ، من أن يرد جزء من هذه الأخيرة على الأقل ويمنع بالضرورة أو قصداً . ولابد أيضا — نتيجة لذلك — ألا يستهلك هذا الجزء فى نشاط جنسى بالمعنى الصحيح . ولن يكون هناك إعلاء ، إلا إذا تم هذا . يلاحظ أحد علماء التحليل النفسى أنه يمكن ربط كل جمال بغريزة ما ، لكن بشرط عدول هذه الغريزة عن إرضاء نفسها لنفسها ذاتيا ، وبشرط أن تقبل التأجيل » (٨٧) .

وليست هذه الملاحظة بجديدة ، فقد ذكرها أفلاطون فى « المأدبة » شارحاً أن الحب الذى «ينبع من الجمال» ، والذى ينتج من الأعمال الفنية ، لا يشبه أنواع الحب العادية التى تخضع للناحية الجسدية . وقد رأينا كيف يمتدح نيتشه انتشاء الحواس ،وكيف لا يهاب رغم ذلك من أن يضع مبدع العمل الفنى أمام ضرورة اختيار أحد أمرين : فإما إنجاب أطفال وإما تأليف الكتب . وليست كلمة بورجيه بأقل ذيوعا ؛ إذ يقول « كل امرأة نضاجعها تكلفنا نصف كتاب » . وقد أراد البعض اعتبار هذه الحقيقة « سرا غامضا أو جسدياً » (٨٨) ، ولو أن فى هذا بعض المبالغة . ومهما يكن من أمر فالمعروف أن الدوافع ا ة الخاصة هى التى أوحت إلى بالزاك بأن يطرى العذرية مراراً ، ولو أن هذا لم يكن أمرا نتوقعه منه (٨٩) .

وقد يعترض البعض على هذا مستشهدين بالمغامرات الغرامية وبالحرية

الجنسية التى تنسب للشعراء خطأ أو صوابا ، لكن ليس الأمر هنا بهذه البساطة ، إذ أن الذى يجب أن نعرفه هو مايطلبه الفنانون من الحب باعتبارهم فنانين وفى ضوء ما يتطلبه فنهم ، وسنجد هذا الشيء الذى يبحثون عنه واضحاً . إن نحن تأملنا مليا مايقول به الأستاذ جيلسون فيما يخص دور « ملهمات الشعر » ، أى النساء اللاتى اعترف لهن بأنهن موحيات للعبقرية، مثل بياتريس ولورا وماتيلدا ويزندونك ومدام ساباتييه وكلوتيلد دى فو ، ولو أن من المؤكد أن هناك من الشعراء كثيرين ممن لم تكن لهم عشيقات، كموسيه مثلا . والقول هنا بأن الحب بالنسبة للشعراء عامل يدعوهم إلى الحماسة أو يدفع بخيالهم قول لا ننكره ، لكن ليست ، « ملهمة الشعر » بالضرورة عشيقة ينتظر منها الشاعر ذلك الدلال الذى ينتظره الرجال العاديون من أى امرأة أو على الأقل ، هو لا ينتظر منها هذا الدلال فحسب ... ولطالما أخطأت ملهمات الشعر فى هذا خطأ جسيما .

وملهمة الشعر — حكمها حكم أى امرأة يحبها الرجل حبا عنيفا — تسمو إلى مرتبة المثل العليا . وعملية « التسامى » فى الحال الذى نبحث فيه عملية شعورية تأتى من التفكير ، بل إنها محسوبة حسابا دقيقا « لدرجة يشعر معها أكثر الفنانين يقظة — كبودلير مثلا شعورا واضحا بأنهم هم الذين يخلقون « ملهمة الشعر » ، ولدرجة يرون أنفسهم فيها وهم يعملون فى خلقها «فهم بهذا يبحثون عن انفسهم ويخلقون لأنفسهم ملهمات ، لأنهم فى حاجة — لكى يبدعوا أعمالا فنية — إلى تلك النشوة التى لا تقدمها الشهوة لهم بنفس الدرجة التى تقدمها عملية خلق الملهمة . وهكذا ترجع القدرة على الابتكار عندهم إلى الفن، لا إلى الميل الجنسى . فما كان الفن هكذا مطعما باللذة الجنسية، وما كانت اللذة الجنسية مطعمة بالفن ، لكن الفنان نفسه هو الحقيقة الحقة للمغامرة العاطفية ، وتلك الحقيقة هى مولد العمل الفنى الكبير . ولا بد أن

يصبح الشاعر نفسه ، إن نحن فهمناه على ضوء الحقيقة الملموسة لشخصيته ، صورة صحيحة للعمل الفنى كما يتولد عنده » (٩٠) .

وبتعبير آخر ، فإنه « كما يخدم الفارس سيدته لـكى يحسن الحرب ، فإن الشاعر يحب امرأة لـكى يحسن الغناء، بحيث يسمو بعشيقته سموا تصبح فيه مثلا أعلى ، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة لغرض الشعر ، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب » . على أنه ليس من الممكن تقدير موقف الشاعر أو الملهمة أو الحب نفسه إلا بالنسبة لهذا المقصود ، وعلى أن العمل الفنى يلتهم « أنية » الفنان قبل أن تلتهمها ملهمة الشعر ، وعلى أن « أنية » الملهمة تقع فى فوهةالفن فيلتهمها . وهكذا تتعرض الملهمة إلى أشد مايمكن من خيبة أمل ، بعد أن كانت تظن أنها غاية العمل الفنى ؛ مادامت الأنية التى تختنق فى موضوع الحب تقضى عليها فى ذاتها ، بل وتلتهمها التهاما كليا بحيث لاتترك نفسها عرضة لأن تلتهمها هى : « ذلك لأن كلتيهما تصبحان ضحية لشىء آخر » (٩١) ما هو هذا الشىء إن لم يكن إرادة الإبداع ، وهى إرادة قائمة حتى ولو كان الإحساس بها غامضا ؟ .

من هنا كانت الحقائق الـكبيرة التى تمس موضوع بحثنا . فما دام الفن هو الذى يسير الأمور فى هذه الأحوال المتميزة ، و نقصد بها غرام الشعراء بملهماتهم ، فإنه ليس من الجائز اعتبار الشهوة الجنسية مصدراً أساسيا للنشاط الفنى ، ولا الحياة الجنسية السبب الـكامل لإنتاج الأعمال الفنية الـكبرى ومع هذا فإنه مهما يكن دورها هاما .وهو ليس هكذا دائما — فهو مؤقت ، وليس أساسيا . وينحصر هذا الدور على أكثر تقدير فى دعم اتجاه آخر متميز تماما عن الحالة الجنسية لايخرج عن كونه دفعة إبداعية وقوة إبداعية تتصف بها الروح. ولقد فهم « يونج » هذا حين أقر أولا فـكرة التطور التجديدى بين نقطة البدء ونقطة الوصول فى « الإعلاء » . ثم أنـكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا إنكارا يكاد يكون تاما.

ولقد كان من الممكن أن يكفي لإقناعنا فى هذا الصدد مبدأ العلة الكافية وحده . فالعمل الفنى يتضمن قيمة نوعية خاصة به تمنعه من أن يكون راجعا إلى الحياة الجنسية الخالصة فحسب ، فالأقل لا يكفي لتبرير الأكثر . لكننا نتساءل : لم يتمكن الأكثر من الظهور دون الأقل بفضل إحدى الوسائل العديدة الممكنة للإسماء ؟ وكيف يحدث أن يستحيل على الرغبات المحرومة من الظهور أن تخرج على هيئة عمل فنى ؟ ألا يجوز أن تتوافر لدى هذه الرغبات وسائل سهلة ترضى بها نفسها فى نهاية الأمر ؟ هكذا يصبح « التصوير والكتابة وممارسة السياسة أكثر من إعلاء جيد « لأنها تتضمن أهدافا غير مقصودة لذاتها . وما إنكار هذا إلا إنكار لحقيقة تاريخ البشرية » (٩٢) .

وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنه يتعين علينا أن نقر أن الإسماء أو الحرمان منه أيضا ، يحتاجان إلى بعض الشرح ، ولو أن من العسير شرح كل شيء بهذا الصدد، وأنهما بدلا من أن يكونا هما الشرط الذى يحدد النشاط الفنى فإن شرط قيامهما هو الهدف السابق لهما ، نقصد الهدف الذى يرمى إلى إبداع عمل فنى ما ، بعد أن يبرز من الأعماق . « وكلمة الهدف هنا تعنى الهدف والقوة ، قوة الإبداع الخاصة بالعقل . وهى بعينها موهبة إخراج الجمال . يقول ماريتان (٩٣) : إن إبداعية العقل هذه هى الجذور الحيوية الأولى لنشاط الفن . « وإذا سئلنا عن العلاقة — فى نهاية الأمر بين الإبداع الجمالى والحياة الجنسية لأجبنا ونحن راضون — بعد أن نقلب علاقة التبعية التى نادى بها أنصار فرويد بأنها شكل من أشكال الخصب الروحى، التى لن يكون الخصب الجسدى بالنسبة إليها ، وعن طريق الحياة الجنسية ، إلا صورة ضئيلة — تجد فى العبقرية أعظم تعبير لها .

اللاشعور

ما من شك فى أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التى تتصف بها مدرسة فرويد، لأنها لاتتفق ونظرية فرويد ذاتها فى اللاشعور . فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التى ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب . إن اللاشعور يمثل تبعا لفرويد ما يمكن أن يكون فى الإنسان من روح غير بشرية ، ولهذا فإنه يدخل فى معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها فحسب تركيبا فوق العادة يشكله المجتمع عندنا ، ولا نرى كيف يمكن أن تنبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك ، تكون ذات مرتبة عليا .

إن مثل هذه الصورة المبسطة للجهاز النفسى غير صحيحة على الإطلاق؛ لأن اللاشعور ليس وحيدا ، بل إننا نعرف غيره ، نقصد ذلك الذى تنبت فيه سرعة الإدراك والذى تعد فيه اكتشافاتنا وتثمر تجاربنا وتنضج فيه القرارات الطليقة ، وتتفتح فيه المواهب . وكل هذه العمليات الكبرى للإرادة والذكاء تتم فى اللاشعور . لكن هذه المناطق الغامضة التى ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه فى شىء تلك الكهوف المظلمة التى يجول فيها علماء التحليل النفسى وهم يمسكون بمصابيحهم . ففيما عدا « ما قبل الشعور» الذى يتحدث عنه فرويد ، والذى يقترب تماما من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر ، ذى طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتيان ما قبل الشعور الفكرى أو الروحى ».

تخيل جبلا تتداخل ثناياه السفلى فى البحر ، وتغطى السحب قمته، فلا ترى فيه إلا الكتلة الواقية بين السماء والأرض . إن حياة النفس البشرية تشبه هذا الجبل . فالشعور لا يبرز من اللاشعور السفلى، أو ما دون الشعور « غير المنطقى» إلا لكى يختفى فى اللاشعور العلوى ، أو الشعور الأعلى فوق

المنطق ، أى الروحى — « ذلك أن المنطق لا يتضح فحسب من مظاهره أو من خلال أدواته المنطقية الشعورية ، كما أن الإرادة لا تتضح فحسب من خلال تحدياتها التى يعينها الشعور . فهناك السطح المشمس الملىء بالمعتقدات والأحكام الواضحة والأقوال والقرارات الصريحة والحركات التى يحددها الضمير . . . وهناك مصادر المعرفة الإبداعية والحب والرغبات فوق الحساسة التى تختفى فى الليل الشفاف الأصيل للنفس » (٩٤) . فدون ان نترك جانبا بناء على هذا ذلك الدور الذى يلعبه اللاشعور الذى يتحدث عنه علماء التحليل النفسى فى إبداع العمل الفنى ، سنحاول إقرار حقيقة فحواها أن الشعر والوحى الشاعرى — بأوسع ما فى هـذا التعبير من معنى — يوجدان أصلا فى الظلمات المضيئة لفوق الشعور ، للاشعور الروحى .

والحقيقة أن تلك الصور التى تصدر عن اللاشعور لا تعبر فحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدى ، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيها علوا خارج الشعور الواضح للفنان ، فالظلال الساكنة لدى زامبراندت ، والنقاء العذرى الخاشع فى فن فيرمير ، والوجوه المتصوفة عند جريكو ، والأهداف نحو نقاء النفس فى قصة « مولن الكبير » والسلام الأمثل لدى بيتهوفن فى آخر رباعياته . وعظمة الصلاة فى بالستيرنا . . . . كل هذا على سبيل المثال فحسب ينفتح على سر الروح الذى يختلف تماما عن سر الرغبة الجنسية ، ورغم كل ما يقال فى هذا فإن تاريخ الفن يقدم لنا الشواهد على حقيقة سيطرة الروح ، وهو هنا يعلن ، لا عن فشله ، بل عن كفاحه المرير الذى ينتهى غالبا بالانتصار على الحياة الجنسية .

وقد يكون من الخطأ حقا أن نعتقد أن اللاشعور لا ينطوى إلا على قوى مفسدة هدامة ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية ، لأنه كذلك مقر لاتجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة . وإلى إيجاد النظام والوحدة فى نفوسنا ، ولعل من مزايا ما تحدث عنه يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد

أن الكائن البشرى يميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل «قوة إبداعية» (٩٥) تضطره دائما أبدا ، وحتى دون أن يدرى، إلى أن يكون لنفسه توازنا إلى تخطى العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكى يكتمل دائما ويزداد اكتمالا مع الزمن .

وتعتبر حاله بيتهوفن معروفة جيدا بحيث لا تستحق أن نتوقف عندها لفحصها . لكن أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة فى تناسقها من عبقرية رافائيل ؟ قد يخطىء الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التى نعرفها يوجد وجه مثل رافائيل لا تستطيع ريشة الرسام أن تصوره ، وقد اختفى وراء قناع كلمة آلام . ألا يجوز أن يكون هناك رافائيل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود ؟ . ماذا يقول لنا «إحصاء» الأشخاص الذين صورهم ؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أى من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذى ينتصر على الوحوش الضارية ، تلك الوحوش التى يوقظها ، حسب قول جويا ، سبات العقل » ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للاشعور الجماعى ، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التى تخلص الروح من مقابلها السلبي والتى يتحكم الوحش فى دورها الذى تلعبه حين نرى الوحش وقد أوشك على التهام الأمير ، أى «الباس الروح » وها هو ذا القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليجابها الوحش: وها هى ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها . (٩٦) وتشهد حياة دى لاكروا أيضا بنفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بطئا منه عند رافائيل . وعمله الفنى فى هذا صورة لحياته ، ونستطيع أن نتتبع عمله هذا خطوة خطوة ، لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجهود التى يبذلها لإخضاع شياطينه . أو ليست إرادته فى أن يصبح كلاسيكيا ، رغم طبيعته الرومانتيكية، اعترافا بأنه فى حاجة إلى النظام . ؟ فمن حصار تمارسه الأمواج حول المركب فى

لوحة « دانتى وفرجيل فى الجحيم إلى أبولون ينتصر على الثعبان بيتون» ، ومن خلال النار والدماء فى لوحات « المذبح » و ماتيلا» ثم لوحات «أورفيه يسحر الوحوش الضاربة» أو «المسيح يهدىء العاصفة »أو «روجيه وانجليكا» أو « بيرسيه واندروميد » . . كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم ، الذى كان فى نفس الوقت رجلا عظيما ، كفاح الإنسان ضد قوى الشر التى يحملها بين طياته ، والبحث الدائم الذى يتأكد فى نهاية الأمر الحصول عليه ، البحث عن الرصانة .

لهذا لانستطيع قبول رأى أندريه جيد — ذلك الرأى الذى يؤدى بنا بطريق آخر ملتو ، إلى المشكلة التى ناقشناها فى بداية الفصل ، والذى يقول بأن مبدعى الأعمال فى أى مجال من مجالات الإبداع يتصفون بانعدام فى التوازن أو بالعته .

هناك إذن كما نرى «هوة» بين «سرجسدى صغير » ونوع من «القلق» المبدع حقا وسواء أكان الشذوذ يقدم العون لهذا القلق أولا يقدمه ، فإن هذا القلق يجد أصله فى شىء آخر ، ومصدره فى الواقع هو طبيعة الرجل الذى ترجع عظمته إلى أنه يضع العالم موضع البحث ، وإلى أنه يحوله ، وإلى أنه يتخطى نفسه دائما . ذلك أن عدم التوازن فى ذاته عديم الفعالية ، وما هو أيضا بنوع من « حالة راهنة ثابتة » تنعم فيها شخصية الفنان بذاتها . . . وجيد يعرف هذا اكثر من أى شخص آخر . أليس هو الذى يقول : «إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التى تعرض له . وإنه يهدف دائما إلى توازن جديد ، وما عمله الفنى إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداعه طبقا لعقله ومنطقه ، بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده . . . وخاصة أنه لاقبل له بانعدام الترابط فى عقله » (٩٩) .

إن تجربة جيد تشهد ضد نظريته ، ومؤكد أن مؤلفاته تعكس نقص التوازن عنده ولكنها تشهد كذلك ، ابتداء من كراسات « أندريه والتر »

إلى آخرصفحاته « المذكرات » بأنه يقوم بجهد لتخطى المتناقضات الذاتية فى نفسه ، ليدمج غرائزه وليغير الكائن المتألم الذى يتمزق لأنه لم يكن يقبل نفسه على هذه الصورة . أما عن الحل الذى وجده لنفسه فى هذا ، فسواء أكان أم لم يكن متفقا ومطالب الأخلاق ، فهذا شيء آخر . ونحن نقول إن جيد كافح هو الآخر لكيلا يسقط ، وإنه عرف كيف يخلق من عدم توازنه توازنا حقا بفضل الرصانة التى مارسها . . . علما بأن جميع أنواع التوازن غير متساوية .

الفصل الثالث

الإلهام والعمل

لم تظهر فكرة اللاشعور إلا حديثا ، وعلى العكس من ذلك ، نجد القول بأن الشاعر يسيطر على نفسه والفنان موهوب ، فكرة قديمة قدم الدنيا . فهو فى ساعات معينة لا يسيطر على نفسه ، ويلوح كما لو كانت قد استولت عليه قوة ما، ورفعته فوق ذاته، وأصبح فريسة للحماسة وللغيبوبة وللنشوة . وتصبح الكلمات التى ينطق بها ، والأعمال التى يعدها فى حالته هذه غير صادرة عنه ، بل مما هو أعلى وأكبر منه . أليس من المفيد أن أحد الأسماء التى تشير إليه فى اللاتينية : تشير أيضا إلى ما يصدر عن السماء ، وإلى أولئك الذين يقدمون للناس نداء الآلهة ، ويتصلون بها ؟ .

وهناك تقليد آخر لا يقل عن هذا قدما وتأكيدا ، ويجرى التعبير عنه بأمثلة سائرة كهذه : العبقرية صبر طويل الأمد ... أو ... عمر الفن مديد والحياة قصيرة ، ودواوين « فن الشعر » تكرر تعاليم هوراس وبوالو بعد أن تعكسها ، فيقول : ضع عملك الفنى مائة مرة على آلة النسيج . وفى مثل هذه الأحوال يظهر العمل الفنى ، لا كهدية تهبط من السماء ، بل كثمرة جهاد مرير وعمل متواصل . وهكذا يحل «الشاعر العاقل» محل الشاعر الملهم، ولا يصبح الفنان موهوبا تفضله الآلهة أو ربات الشعر ، على غيره ، بل عاملا كادحا صانعا ماهرا .

إن هذين التقليدين فى الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر مما يتصفان بالتناقض. فإذا تركنا جانبا ومؤقتا تلك الناحية التى تكاد تكون «دينية» فيهما ، لرأينا أن الفنان فى آن واحد ملهم وصانع ماهر ... ولوجدنا أن الوحى لا يغنى عن العمل، وأن العمل بدوره لا يستطيع أن يغنى عن الوحى ، وأن الوحى يدفع بالعمل ويضفى عليه خصبه، وأن العمل بدوره يعد للوحى ويسانده ويجدده بل ويثيره أحيانا ،

هبة ربات الإلهام

إن الشاعر الذى ينادى ربة إلهامه ، والفنان الذى ينتظر أضواء السماء ، والفيلسوف الذى يظن أن الشيطان قد استولى عليه ، كل أولئك كانوا يعبرون من خلال لغة الاستعارة عن حقيقة سيكولوجية مؤكدة . ولا بد لنا أن نقبل حقيقة هذه الأفكار والصور والمختارات غير المتوقعة وضربات الصواعق العقلية المفاجئة التى تنفجر كلها فى جو من الضغط العاطفى العالى ، والتى جرى العرف على جمعها جميعا تحت اسم الوحى .

ولا شك أن أفلاطون كان أول من وصف هذه الظاهرة . وهو فى وصفه هذا يعزوها إلى تأثير الآلهة ، ويقول : « يدين أحسن الشعراء جميعا بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحماسة ، ولنوع من الغيبوبة .. وهم إذ يشبهون فى هذا « كهان الإلهـــة سيبيلى » ، حيث لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، نجدهم لا يعثرون على أغانيهم الحلوة ، وهم فى حالة من الهدوء ، بل بل إنهم يجدونها وهم تحت تأثير الوحى والنشوة ... والشاعر كائن خفيف ، يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به إلى خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر إلى اللحظة التى يدخل فيها فى هذه الحالة .. إنه يظل عاجزاً هكذا عن النطق بما تنطق به الآلهة . وما دام الشىء الذى يدعو المؤلفين إلى التأليف وإلى النطق بعدد كبير من أشياء جميلة عن موضوعات مختلفة ، ليس هو الفن ، بل هو وحى إلهى ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات لا يمكن أن يصيبه النجاح إلا بفضل وحى إلهى يوحى بالنوع الذى تدفعهم إليه ربات الشعر . والحقيقة أنه إذا كان الفن هو الذى يدعو الشعراء إلى النطق بشىء عن موضوع واحد ، فإنهم — أى الشعراء — يستطيعون دونه أن يتحدثوا عن كل الموضوعات

الأخرى . فإذا نزع الإله العقل عنهم واستخدمهم كهانا أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، فإن هذا يحدث لكى نعرف نحن الذين نستمع إليهم أن ليس الشعراء هم الذين ينطقون بهذه الأشياء العجيبة ، بل إنهم أداة تستخدمها القوة السماوية التى تتحدث على ألسنتهم » (١) .

ولقد شكلت الرومانتيكية لنفسها عن الله وعن قوى فوق الطبيعة فكرة غالباً ما كانت غامضة ، مختلفة باختلاف الأفراد ، ولم تتمكن بعد انتهاء الفترة السابقة لها نسبياً من أن تفرض على القرن التاسع عشر مذهباً تصوفياً عن الوحى ، ومن أن ترفع هذا المذهب بالتالى إلى مرتبة عليا . فالشاعر فى نظر فيكتور هوجو « ساحر » يسمع ويردد كما كانت تفعل قوة فى الماضى هى « ما يقول لسان الظلال » (٢) . ويمنح فينى الشاعر امتيازاً كهذا الذى يمنحه تماما هوجو ، فيراه « يقرأ فى النجوم الطريق الذى تشير إليه إصبع الله » (٣) . ويظن شيللى مع ذلك أن الشعر كشف عن الغمام حقا ، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند الله (٤) . ويقدم الرومانتيكيون الألمان لنا شواهد عديدة من نفس النوع . ألم يقل جوته « إن كل نتاج ذو قيمة عالية ، وكل فكرة عظيمة تحمل ثمارا ونتائج تخرج عن سلطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ، ويتنازل لها الإنسان لا شعوريا عن نفسه ، وهو يعتقد أنه يعمل من وحى ابتكاره » (٥) .

وعند نيتشه تنسلخ الصفة الدينية ، إن صح التعبير ، عن الوحى والإلهام . والتجربة التى يمارسها فى هذا المقام ذاتية بحتة ، ولذا فهى على أكبر جانب من الغرابة : « وفجأة ، وفى وثوق تام ودقة لا توصف ، يأتى شىء إلى البصر أو إلى السمع ، فيهزك ويقلبك من أعماقك .. فتسمع ولكنك لا تبحث .. وتترك نفسك تغمرك دون أن تحاول تبيان مصدر الشىء . ، وتشتعل عندك فكرة كما يشتعل البرق ، ثم تفرض نفسها عليك بصفتها ضرورة لا تترك

لك أية فرصة للتردد حول الشكل الذى تعبر به عنها : لم يحدث لى أبداً أن كانت لى هنا حرية فى الاختيار . . . فهذه نشوة ذات ضغط فظيع تتحلل لحظة لتصبح سيلا من دموع ، فى حين تسرع الخطى أو تبطىء دون إرادة فى هذا ، وتذهل لتخرج عن نفسك لكنك تحتفظ بشعور واضح ، بارتعاشات رقيقة لا نهاية لها ،وبعرق يتصبب منك إلى أخمص أقدامك : وما هذا إلا غبطة عميقة لا يمكن أن يكون الألم أو الحزن شيئاً كبيراً إلى جانبها إن أنت قارنتها بهما ، لكنها غبطة تصبح كما لو كانت ملكا لك ، أو كلون من الألوان يأتى مع انتشار الضوء . وكل هذا الذى يحدث لا عمل لإرادتك فيه أول الأمر ، ولكنه يحدث وقد استولى عليك شعور صاحب بالحرية والاستقلال وبوحى الآلهة ... هذه تجربتى عن الإلهام (٦) .

وتحليل الإلهام لدى كلوديل أقل عمقا عن سابقه ؛ فهو يعود فى تحليل هذا إلى الألفاظ المستخدمة فى الدين ، دون أن يحدد ما هى « الروح » ، وما هو « الإله » الذى يتحدث عنه ؟

« بعد السكون الطويل المكلل بالدخان ...

فجأة ، الروح من جديد ، فجأة ، النفخة من جديد .

فجأة ،الدقة الساكنة فى القلب ،فجأة ، الكلمة ممنوحة،فجأة، نفخة الروح السلبية جافة ، وفجأة ، امتلاك الروح » (٧) .

« مرة أخرى ، مرة أخرى ،البحر الذى يعود باحثا عنى كمركب ..

مرة أخرى ، الليل الذى يعود باحثا عنى .

مرة أخرى ، الرحيل ، مرة أخرى عاد الاتصال ، مرة أخرى الباب الذى يفتح .

آه . . . إننى ثمل . . . آه لقد سلمت للإله . . إننى أسمع صوتاً فى نفسى ووزن الشعر يسارع ، وحركة السعادة ...

فيم يهمنى جميع الناس فى هذه اللحظة ، إننى لم أخلق لهم ، لكنى خلقت لنقل هذا الوزن المقدس . . .

يا لصيحة بوق مغلق ، يا لدقة مكتومة على سطح الأرغن ! .

فيم تهمنى إحداهما ؟ ذاك النغم وحده . . .

وها هو ذا جناح الشعر الكبير قد انتشر . . . (٨)

مثل هذه النصوص تتفق فيما بينها لدرجة عجيبة رغم اختلاف أصولها وطبيعتها ، إذ يمكن فى سهولة أن نستخلص منها العناصر السيكولوجية العادية للوحى . ومن هذه العناصر الفجائيـــة تستولى على الفرد خلسة كما ينقض النسر على فريسته فينقطع سير التفكير الطبيعى ، أو خط الفكر المنتظم ، على أن الشيء الذى يظهر فجأة لا ينتج — على ما يلوح فى الحال المباشر — مما سبقه ، ويتضح أن هناك انعداما فى التناسب بين النوعية العادية لأفكارنا وقيمة الشيء الذى يظهر فجأة .قيمة ضخمة لا يمكن قياسها . والأمر هنا أشبه ما يكون برسالة توجه لنا ، أو بضوء يتكشف لنا . أو بفكر عظيم يتفضل بزيارتنا . والأمر أيضاً أمر سلبية ما دام الشاعر يكتفى بتلق ما يصل إليه ، وما دام قد أصبح أداة فى يد قوة أخرى ، أو أن شيئاً قد أمسك به واختطفه وتملكه وغمره . وتنطوى هذه الحالة كذلك على توحيد وأسماء لجميع القوى . فالروح تجد نفسها وقد أصابها الخشوع فى آن واحد ، وقد تجمع حول مركزها ليلق بها خارج ذاتها . إنها سعادة النصر ، سعادة فوق بشرية ، لأن الإنسان يظن نفسه ، وقد غمرته قدرة الإبداع ، وقد أصبح على اتصال بالله ، أو أنه أصبح هو إلها .

قانون العمل

ما من داع يدعونا إلى التشكك فى صحة مثل هذه التجارب ، إلا أنه قد يكون من الخطأ أن نستخرج منها قانونا عاما ؛ فالفنانون والكتاب الذين لا يتعرفون على أنفسهم من خلال الوصف الذى يقدمه نيتشه أو كلوديل كثيرون . وكثيرون أيضا أولئك الذين يؤمنون بأن نجاحهم يرجع قبل كل شىء إلى الشعور والعمل والإرادة ، فيعتمدون على الجهد أكثر من اعتمادهم على المعجزات . ومثل هذا الاتجاه قديم يرجع إلى القدامى من أجدادنا ، لكنه يعود إلى الظهور اليوم كما لو كان فى ذاته رد فعل ضد الرومانتيكية ، فهو واضح عند مدرسة البارناس ولدى الرمزيين . ويكتب فيرلين فيقول : ونحن أيضا — فى برود — نقرض أبيات شعر تنفعل . ثم يتأكد هذا عند شعراء العقل من أمثال مالارميه ، ومن بعده فاليرى ، وكل الذين لا يعترفون مثلهما بدور الغريزة ويتخذون حذرهم من النشوة والسذاجة والثمل ، ويرون أن من الضرورى احتساب كل أثر من آثار تفكيرهم . لكن أهذا رأى جماعة معينة ، أو مدرسة ما ؟ أبدا : . . فمنذ مايقارب قرنا من الزمن نجد هذا الرأى لدى جماعة كبيرة من الكتاب والمصورين والموسيقيين ، ولو أنهم يختلفون جميعا عن بعضهم بعضا . فإذا ما استمعت إليهم لوجدتهم يقولون بأن العمل ضرورى ، وبأن دوره فى الإبداع مسيطر لدرجة ينتهى معها الوحى إلى الشىء القليل ، أو حتى إلى لاشىء على الإطلاق . ونحن هنا نعرف كلمة جوته التى يقول فيها : واحد فى المائة للوحى وتسعة وتسعون فى المائة للعرق . وبودلير أكثر وضوحا فى هذا ، حيث يقول « ينحصر الوحى فى أن نعمل كل يوم »(٩). وبنفس المعنى يتحدث المثال رودان فيقول : « لا تعتمدوا على الوحى ، فهو غير موجود ، والصفات الوحيدة للفنان هى الحكمة والانتباه والإخلاص والإرادة ، فتقدموا بعملكم كما يفعل العمال المخلصون » . (١٠)وقد توسع هذا الفنان الكبير فى نشر هذه النصيحة بدرجة

لم تعرف الملل ، حيث يقول : كيف يجب أن نعيش ؟ . . لقد أجيب على سؤالى هذا بهذه الكلمه ، بالعمل . على أنه ليس للفنان سر آخر غير هذا ، وليس لدى ما أقول لك منذ المرة الأخيرة : أن اعمل وشكل واصنع الأقدام والأيدى وأحضرها إلى ، وسأقول لك رأيى فيها . . نعم اعمل . سعدت مساء » (١٢) .

وفاليرى من ناحيته لا يرى « فى الشرط الصحيح للشاعر . . إلا بحوثا إرادية» ويؤكد توكيداً قاطعا «أن التحمس ليس بحالة نفسية للكاتب »(١٣) ، ويشاركه فى هذا اندريه جيد بلا تحفظ فيقول :« كل عمل فنى مسألة رياضية لابد من حلها ، مسألة تتكون من عدد كبير من مسائل متوازية تنتظر كل منها حلا خاصا بها . . أى تنتظر الكلمة الضرورية ، وما أسماه الرومانتيكيون وحيا يتحلل هكذا إلى عدد لا نهـــاية له من جهود صغيرة » (١٤) . وسترافينسكى لم يطرق الوحى بطريقة غير هذه ، فهو إذ يشرح كيف يصبح الإبداع ظاهرة من ظواهر المقامرة الإرادية ، يضيف قوله : يجب ألا ننسى أنه (أى الإبداع) مكتوب . . . وأن نفخة الروح تهب حيث تريد ، وأن الذى يجب أن نأخذه مأخذ الاهتمام فى هذه الجملة هو على وجه الخصوص تعبير : يريد » (١٥) .

وهناك أسباب جوهرية تبرر هذا الموقف المتحفظ إزاء فكرة الوحى . فالوحى لا يكفى أولا لإنتاج عمل فنى يتكون ويصبح ذا مدى معين . ويقول فاليرى هنا : « إن الآلهة لا تستطيع أن تملى علينا قصيدة واحدة » (١٦) لماذا ؟ : لأن الوحى غير متصل ، ولأنه مؤقت متقلب ، يستمر بما يكفى ويسمح لنيتشه بالتعبير عن كلمة ما ، أو للا مارتين بارتجال مقطعى قصيدة ما ، يعاونه فى هذا عادة الارتجال ، أو لدولنى « بغسل » لوحة بألوان الماء . . . على أنه لا يمكن أن نطلب إلى الوحى أن يظل قائما طول الوقت اللازم لقرض إلياذة كاملة ، أو لإتمام زخرفة قصر السكستين كله . هل رأينا شاعراً يكتب قصيدة طيبة فى غمضة عين ؟ إن الفنان أو الكاتب

لا ينتج ونار الوحى تلبهه إلا مقطعا أو أجزاء متفرقة من عمله ، لكنه لكى يكمل وينظم عمله هذا وينتهى منه ، لا يلجأ فى أغلب الأحيان إلا إلى الطرق العادية ، نقصد ذاكرته وخياله وعقله ومهنته . ويقول فاليرى أيضا هنا إنه « ما من جديد تجده مصادفة ، وما من مجموعة من أشياء جديدة تعثر عليها وقد أمكن تشكيل عمل فنى كامل منها ، فالآلهة تمنحك مقابل لا شيء هذا البيت . لكن عليك أن تشكل البيت التالى لتتفق نغمته ونغمة الذى يليه ، والذى لن يكون أقل قيمة من سابقه . وليس من المبالغة من حيث مصادر التجربة كلها ، ولا من ناحية الخيال ، أن نضعه موضع المقارنة بالبيت الذى جاء كمنحة للشاعر فى أول الأمر » (١٧)

أضف إلى هذا أن الوحى لا يقدم إلى الفنان – حتى فى الظروف المواتية له – إلا المواد الأولية للعمل الفنى . ولكى يحكم على هذه المواد ويقدرها لا بد من روح نقد تقوم بعملية التقدير ، لكن روح النقد هذه غير موجودة لديه . . . هذا بالإضافة أيضا إلى أن الوحى ينقل لك فى موجته الجارفة كل ما هو طيب وردىء فى آن واحد ، فكيف يتم إذاً اختيار الأصلح إن لم نمارس هذه القوة النافذة التى تسمى « الذوق » ، وإن لم يكن الدفاع مرتاحاً ؟ انظر إلى بوشكين وهو يعمل ، وكما يصف لنا ه . تراويا أن تحمساً إعجازيا يستميله ، فيميل فوق أوراقه ، وتتتابع الصور تحت قلمه ، وإذا به يتعجل لأنه يخاف من أن تضيع بضع قطرات من هذا المطر الذهبى ، فيسجل على الورق كل ما يعبر رأسه ، وهو يسمع أحيانا موسيقى بيت شعر ، لكن تظل الألفاظ التى سوف تجىء لتضع نفسها تحت أمر هذا النغم بعيدة ، الأمر الذى يضطره إلى ترك مكانها خاليا . . . لهذا فهو يدون قوافى لا يسبقها بيت شعر ، وقوافى تطفو حول فكرة لا نعلم عنها شيئا » . لكن ما إن ينتهى التحمس حتى تأتى ساعة التفكير المتوهج . . . وهو تفكير « عاقل متشدد ، يفحص الهدايا الثمينة التى تتقدم

إليه ليلا لينتقى منها الأصح ثم يقومه ، فهو يرفض هـذه ويقبل تلك . . . ثم ينظم . هـكذا تجده يستخلص من الازدحام الأسود لمسوداته هيا كل ابيات شعر ، ومن هنا يخرج العمل الجميل الهادىء المرح . . . يخرج من خلط الارتجال »[1] .

ويشعر أغلب من يصيبهم الوحى بهاتين اللحظتين تتلامسان أحيانا تلامساً شديداً ، وهما لحظتان تقابلهما وظيفتان مميزتان . هـكذا نرى أن نيتشه لا يترك نفسه فريسة لحالات الأحلام التى يرسم لنا صورتها بطريقة تبعث على العجب ، فهو يقول : « إن من مصلحـة الفنانين أن يؤمنـوا بالبـداهات المباشرة ، أو بما يسمى فرضا « الإلهامات » . لـكن الحقيقة أن خيـال الفنان أو المفـكر يأتى بالطيب والسـطحى والردىء سواء بسواء . وما دامت روح النقد عنده مشحذة إلى أكبر درجة فهى ترفض وتنتقى وتربط » . وقد يكون من رأى الشاعر سوبرفييل فى أيامنا هذه أن الحقيقة صحيحة ، فهو يقول : « إن مما لا شك فيه أن للهذيان فى كل إبداع شاعرى نصيباً ، لـكن لا بد من تصفية هذا الهذيان ، ولا بد من أن يفصل عنه الفائض الذى لا عمل له أو الذى تمتنع علينا رؤيته ، هذا مع ضرورة اتخاذ الاحتياط الكافى الذى تتضمنه مثل هذه العملية الدقيقة» . وعلى أية حال ، فهو يرى أن كل ماينتجه الوحى لا يكون بالضرورة أحسن من ذلك الذى يقدمه التفـكير المنطقى ، « لأن الشاعر غالباً ما يعمل فى حرارة وهو يعيش فى الظلمات ، لـكن للعمل فى هدوء وبرود مزاياه أيضاً ؛ لأن البرود يسمح بجرأة أكبر ، ولا تأتى هذه الجرأة إلا فى حالة وضوح ذهنى . . . ونحن نعلم أن من شأن الهدوء أنه لا يصيبنا بمـا يصيبنا به الثمل

---

(١) روسيا المقدسة ص ٦٤ — ٦٥ — الواقع أن بوشـكين يجعل من وحى الحماسة المرحلة الثانية فى عملية الابداع الأولى ولتجنب الخلط لدى القارى نحتفظ هنا لـكلمة «الحماسة» بمعناها العادى وما يسميه بوشكين الوحى نطلق عليه نحن تعبير « التفـكير المتوهج » .

العابر أو الغضب المستشيط الذى لا نفهم خلاله شيئاً » (١٨) . ومهما يكن من أمر فإن الوحى يحتاج إلى رقابة وإلى أن يفيد منـــه العمل الشعورى المستمر ، إذ أننا « نعود من الوحى — هكذا يقول ف ج. لوكا — كما نعود من بلد أجنبى ، حيث تصبح القصيدة سردا للرحلة ، وما يقدمه الوحى هو الصورة عارية بلا ملبس ، ولإلباسها لا بد من أن ننتقى الكلمة نوعاً ورنيناً فى هدوء وبلا تحمس جارف » (١٩)

ويحدث كذلك ألا يتقدم إلينا الوحى بعد أن كنا نعتقد أن فى الإمكان الاعتماد عليه ، فلا يحضر فى ميعاده ، وخصوصاً ، على ما أعتقد ، حين يكون الكتاب مطلوباً لسد حاجة معينة ، أو حين يكون الفنان قد اختار موضوعه دون أن يبين له نوره الداخلى طريقة من طرق هذا الموضوع فى نفس الوقت ، فلقد كتب ديلاكروا فى شهر إبريل من عام ١٨٤٧ يقول : « إنى أعمل فى لوحتى منذ أول يناير ، وقد شرعت اللوحة تتضح لى غير أن الوحى لم يكن يأتى ، وهكذا أخذت أعمل متحسساً ، وما من مشعل يلقى على الطريق الذى يتعين على اتباعه ضوءاً حيا من أول وهلة ، فأخذت أرسم ثم أمحو ثم ابدأ من جديد ، ولم يكن كل هذا بالشىء الذى كنت أبحث عنه بعد » (٢٠) .

فالفنانون فى الواقع كالمتصوفين ، تجدهم يمرون بمراحل غالباً ما تكون طويلة ، وكلها جفاف وعقم كما لو كان إله الوحى قد هجرهم أثناءها ، وكما لو كانوا قد انصرفوا إلى أنفسهم فحسب . فإذا لم يستغنوا عنه ليحلوا محله عملا فعلياً لما فعلوا شيئاً فى حياتهم أبدا .

فهناك الشاعر جول سوبرفييل الذى كنا نستمع إليه منذ لحظة ، ينكر على نفسه هذه الحقيقة إذ يقول: « إنى لا أنتظر الوحى لأكتب . فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من منتصف الطريق . ولا يستطيع شاعر أن يعتمد على اللحظات النادرة جداً ليكتب ما يملى عليه الوحى، بل أعتقد

أن عليه أن يقلد فى هذا رجل العلوم الذى لا ينتظر الوحى ليبدأ عمله، فالعلم من هذه الناحية مدرسة عظيمة للتواضع، بل هو على عكس هذا لأنه يضع ثقته فى قيمة الإنسان، لا فى اللحظات الخاصة المتميزة فحسب، بل على الدوام . . وكم من المرات نظن أن ليس لدينا ما يقول فى حين تنتظرنا القصيدة خلف ستار رقيق من ضباب، وفى حين يكفى أن نسكت جلبة الناس لكى تتكشف لنا هذه القصيدة (٢١) .

ولا بد أن نضيف إلى هذا أن نصيباً كبيراً من التأنق الكاذب يدخل فى أقوال بعض الشعراء حين يتحدثون عن غرائب الوحى ، فتجدهم يفخرون بأنهم لا يعملون ، والحقيقة أنهم يعملون عملا جاداً . وقد فضح نيتشه هذه الخدعة كما رأينا ، وكان إدجاربو أكثر صراحة إزاء نفسه فى هذا حين قال : « إن أغلب الكتاب ، والشعراء بوجه خاص، يحبون أن يدخلوا فى روع الناس أنهم يكتبون وهم فى حالة من الهذاء أو من النشوة . لكنهم قد يصيبهم الذعر الشديد إن هم تصوروا أن يسمح للجمهور بإلقاء نظرة خلف ستار المسرح ، ورؤية الكيفية التى تخرج بها الفكرة بعد عمل طويل يشوبه التشكك ، والاطلاع على كيفية الاختيار والإلغاء، بما يتطلب هذا من وزن الشيء وتمحيصه مدة طويلة ؛ ثم الحذف والإضافة وما يتبع هذا من آلام . . . وبالاختصار ، فإنه إذا أطلع الجمهور على العجلات والتروس وآلات التغيير فى المنظر المسرحى والسلالم الخشبية والأبواب المسحورة وريش الديكة واللون الأحمر والأضواء ، وكلها تكون تسعا وتسعين حالة من كل مائة حالة . . . لوجد أن كل هذا يشكل الأجزاء المكونة فى بهلوانية الأدب » (٢٢) .

وسنرى أن « بو » — مؤلف « الغراب » يبالغ بعض الشيء ، ولو أنه على أية حال ، على حق لدرجة كبيرة ، لكن علينا من جهة أخرى أن نحذر من أن نأخذ ما يصرح به الشاعر لا مارتين مأخذ الصحة حرفيا

حين يتحدث عن التلقائية المطلقة للوحى عنده . فما من شك فى أن السهولة التى يؤلف بها تدعو إلى الحذر، فإذا كانت مخطوطاته لا تحوى إلا القليل من الحذف والتغيير فإنه لكى يدرب يده على الكتابة كان قد كتب آلافاً من أبيات الشعر قبل أن يقدم أعماله للنشر، فهو إن لم يكن قد صوب إلا قليلا، فإنه كان يعيد كتابة أشعاره بعد أن يكون قد مزق مسوداته السابقة — أليس هو الذى قال : « لقد كتبت هذا « التأمل » الأول فى إحدى أمسيات شهر سبتمبر عام ١٨١٩ عند غروب الشمس فوق الجبل المطل على منزل أبى ، وكنت منذ بضعة أشهر وحيداً ، هنـــاك فى العزلة ، وكنت أقرأ وأحلم وأحاول الكتابة أحيانا دون أن أصادف النغم الصحيح الحق الذى يتفق وحالة نفسى ، ثم أمزق الأبيات التى سودتها لألقى بها فى الرياح » (٢٣). ماذا يعنى هذا رغم النغمة الكلامية التى تدل ظاهرا على الانطلاق ، إلا أن القصيدة لم تأت وحدها دون جهد ؟

ولم يكن الشاعر موسيه يتميز دائماً عن غيره فى مدى صدق مايقول ، فهو يدعى أن قصيدة « ليلة مايو » قد هبطت عليه وكتبها بجرة قلم واحدة دون تصويب. ومع ذلك، فبصرف النظر عن أنه لم يكن إذ ذاك أقل من سابقه ، لامارتين ، من حيث إنه كان لا يزال فى مرحلة التجربة عند ما كتب ديوان « الليالى » ، فنحن نعلم من عشيقته جورج صاند أنه كان يخرج أشعاره من وسط آلامه ، وقد أسر إليها بقوله : « إن الاختراع يبعث الرعب إلى نفسى ويجعلنى أرتعد . أما التنفيذ فهو يتم فى بطء شديد وفق رغبتى ، ويدفع إلى قلبى بضربات مخيفة ، وما إن أخرج فكرة تملنى إلا وأبكى ، وأحتجز صيحاتى ، ومع هذا فهى دائماً فكرة تخجلنى خجلا قاتلا وتبعث إلى نفسى التقزز فى صباح اليوم التالى » (٢٤) . أما هوجو ، فما من إنسان يجهل أن قدرته على العمل كانت تعادل قوة عبقريته ، وأنه كان يعدل من كتاباته إلى آخر لحظة .

قد يكون من الممل أن نسرد قائمة الكتاب والفنانين الذين يكشفون عن طريقتهم فى العمل، وعن ترددهم وآلامهم . . . وإذا كان قانون العمل على نفس الدرجة من التشدد بالنسبة إليهم جميعاً، فهو يضغط بثقله على الكل سواء بسواء. ولدينا ملاحظتان فحسب تجنبا لنا كل الخطأ: أولاهما أمر معروف يتلخص فى أن العمل لا يحل محل العبقرية، ولا حتى الموهبة، إذ ما من فائدة أن تعمل معولك إن كانت الأرض فقيرة، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى الكبير ثمرة الصبر فحسب، اللهم إلا إذا أطلقنا تعبير العمل الكبير على تلك الأعمال التافهة اللافتة للنظر، كالمراكب المزينة بأنواع الزينة الرخيصة، أو تلك القصور ذات الألف نافذة والألف برج . . أو عموما تلك الأشياء التى قضى صانعوها فى بنائها بأعواد الكبريت سنوات طويلة.

وهناك من ناحية أخرى حدود للتصويب والمحو، فعلى المصور أو النحات أو القصصى أو الشاعر أن يضع يده على نقطة الكمال التى يصبح الكشط بعدها إفسادا للقصيدة أو القصة أو التمثال أو اللوحة. وإذا كان عليه غالبا أن يعيد النظر فى عمله فإن عليه أيضا – على عكس ما يريد بوالو – ألا يستمر فى إعادته تحت الاختبار، لأنه بهذا يفسده وهو يقصد إصلاحه، أو يريد أن يضفى على الفكرة الأولى أفكارا جديدة فى الوقت الذى تريد فيه الفكرة الأولى هذه أن تعيش وتبقى على أصالتها واكتمالها، وهو – أى الفنان – إن استمر فى استخدام المبرد فمن الجائز أن يمحو الآثار الأصيلة الأولى، وأن يقضى على ما قام بتنفيذه فعلا فى حرارة حقة وفى حركة كلها حياة وخشونة صحيحة صريحة.

لهذا يصرح البعض بأنهم من أعداء التصويب والشطب. و «آلان» من هؤلاء، إذ يقول: «إنى أمقت العود، ومن هنا كان انعدام الشطب عندى». (٢٥) ويقول «جوليان جرين» نفس الشىء: «إن التلقائية

والدفعة الأولى هما ما يسمح للمسرحية أن تعيش وتتنفس ، لكن قد نقتل بعض النصوص حين تقصد تغذيتها » . استمع أيضا إلى مونترلان حين يقول : إن « من البله أن تدعونا إلى الإعجاب بالقدرة التى يصحح بها الكاتب مسوداته ، وما معنى هذا إلا أن الكاتب تنقصه الموهبةالطبيعية » ولا يمنع مونترلان هذا من أن يقول فى مجال آخر : « لقد حدث لى أن قضيت شهرين دون أن أفعل شيئا عدا إعادة النظر — بالعمل يوماً كاملا — فى نص واحد من مؤلفاتى الأولى لإعادة نشرها » (٢٦) . وهو يعترف كذلك بأنه ألغى مائتى صفحة من الثمانمائة التى يتكون منها مخطوط «وردة الرمال » (٢٧) . ولا يؤمن جرين هو الآخر بأن ما يلغيه عبارة عن تصحيحات «تغتال» العمل الأدبى اغتيالا ، فهو يقول : «إننا نكاد نكون على حق حين نقطع القصاصات . ويتبنى آلان كلمة ستاندال التى يقول فيها يجب ألا نكفر عن خطايانا » . . . ويتبنى كذلك تلك الحكمة الأخرى لستاندال : أن أكتب كل يوم ، فإن فى هذا عبقرية » ويأنف من أن يصحح ويصوب ، ولا يتردد فى « أن يعيد كتابة كل شىء من جديد » . . وهكذا لا يفقد العمل حقوقه حتى لدى الذين يخافون « الصقل الشديد والتدقيق» .

سبل الإبداع

الحق أن وسائل الإبداع متعددة تعدد وسائل تلقى الالهام ، فالإلهام بالنسبة للتلقائيين أشد كرما وإلحاحا ومظهرية . أما لدى الإراديين فهو أكثر رزانة وأقل مظهرية ، إن لم يكن أكثر تخفيا لدرجة يختلط فيها اختلاطا ظاهريا مع العمل . والصلات التى تربط العمل بالوحى متباينة بقدر ما هى متماسكة ، حتى عندما تبدو وكأنها واهية . أما السبل التى يتبعها العبقرى المبدع فهى مختلفة ومتعددة أيضا . ولا بد لنا أولا أن نحدد ما نقول : إن أكثر أنصار العمل تحمسا لم ينكروا يوما ضرورة الإلهام،

وإذا كانوا ينكرون أحيانا وجوده أصلا ، فذلك من قبيل المبالغة التربوية إن صح التعبير حيث يقصدون إفهام الناس أنه — أى الإلهام لا يكفى للقضاء على الادعاءات المنتشرة بهذا الصدد ولإحباط الحالمين والكسالى. لكنهم أكدوا وجوده بقوة لا تقل عن إنكارهم إياه ، وقالوا بأن من المحال التوصل إلى شىء إن لم يكن الإنسان موهوبا . ولقد قال هوراس هذا ولا يخالفه فى هذا بوالو الذى يؤمن بأن الهبة الطبيعية أصل الفن ، فهو يحذر « الكاتب المتهور » الذى « يظن أن حب القافية هو العبقرية » ، فيقول له :

إن لم تكن تشعر بتأثير السماء عليك سرا .
وإن لم يكن نجمك حين ولدت قد جعل منك شاعرا (٢٨) .
فمن الأصوب أن تزرع (الكرنب)

وفاليرى لا يدعو السماء ولا الكواكب ، ومع هذا فهو يعترف حقا بصحة الوحى حين يقول : « هناك صفة خاصة ، أو نوع من الطاقة الفردية تخص الشاعر وتظهر لديه وتكشفه لنفسه فى لحظات معينة ثمنها لا حدود له » . وهذه الطاقة لا تجرى ممارستها « إلا من خلال مظاهرات قصيرة عابرة » ، ومع ذلك فهى تتضح بحيث « لا تستطيع أى طاقة أخرى من طاقات الإنسان أن تشكلها أو تحل محلها » (٢٩) . وهكذا ، فمهما تكن أهمية التفكير العقلى ، فإن « عمل الفنان ، حتى فى الجزء العقلى الخالص منه ، لا يمكن أن ينحصر فى عمليات من التفكير الموجه » . ولذا نجد أن شعور الفنان هو أنه — فى إنتاج العمل الفنى « لا يوجد أى تناسب ولا أى نسق فى العلاقة بين كبر النتيجة وأهمية السبب ، بل وقد تسبق الموهبة الطبيعية الطلب ، وتفاجىء إنسانا ما يكون مليئا بالفكرة ، غير مستعد لها . . . وهذه هى حالة النعمة الإلهية المفاجئة » . (٣٠)

ومن العسير هنا الآن ألا نستخدم اللغة المستعملة فى الدين لشرح الوحى أو الإلهام ، ولعل القارىء يتفق وإيانا فى هذا ، مادام فاليرى بشخصه يلجأ إليها ، ومهما يكن الأمر فالتجربة تقدم لنا آلاف الأمثلة من هذه « النعمة المفاجئة » ، لكن القول بأن الإنسان يكون مليئا بالفكرة « غير مستعد لها » ، فهذا ما يجب مناقشته . . . وأن يكون دون إعداد معلوم له ، فهذا أمر يمكن قبوله. لكن أن يكون دون إعداد لاشعورى ، لا . . . بل إن سير التفكير النفسى اللاشعورى هو الذى يسمح بشرح الصفة الفجائية للوحى ، وكذا بشرح شعور الفنان بأن حجم النتيجة يزيد على حجم السبب . فالشىء الذى يعتقد أنه السبب ليس هو السبب ، وما الحدث العارض الذى يلقى به على قلمه أو على ريشته فى الحقيقة إلا شيئاً عرضيا لا يلعب إلا دوراً أوليا فاصلا ، وقد كان السبب الحقيقى لإعداد العمل نفسه فى الأعماق الغامضة للنفس ، فما إن تبدأ المياه فى التجمع ببطء حتى تأتى صدمة خفيفة لكى تفتح القنطرة وتتدفق الموجة .

وقد سبق لنا أن شرحنا كيف أن فيرتر للشاعر جوته ، قد كتبت بجرة قلم ، قد تم نضجها على مدى طويل بعد أن أثيرت فكرتها لدى الشاعر عرضا ، وتعتبر « رثائيات دونيو » وقصائد « أورفيه » للشاعر ريلكه عينة هامة للوحى الصاعق ، وقد كتبت الغالبية الكبرى منها فى شهر فبراير عام ١٩٢٢ ، و « كل هذا ، حسب ما يشهد به الشاعر نفسه ، قد تم فى بضعة أيام ؛ فقد كانت عاصفة لا اسم لها ، وإعصارا روحيا ، وكل ما كان لدى من خيوط ونسيج قد تمزق . . أما عن المشكلات ، فلم يكن هناك ما يدعو إليها. ويعلم الله من ذا الذى كان يقدم لى الغذاء» (٣١) ، غير أن «الرثائيات » كانت قد بدأت منذ يناير ١٩١٢ ، وقد سبق لريلكه أن كتب فى ذلك التاريخ ، تحت الإملاء ، الرثائيتين الأوليين وبداية أخريات منها ، ومنذ ذلك الوقت ، أخذ ينتظر اللحظة التى يتمكن فيها

من إتمامها ، ولكنه كان قد يئس من ذلك . . ثم كانت إقامته فى مدينـــة « موزو » حيث كان الجو مناسبا ، وحيث كان ا كتشافه لفاليرى داعيا إلى حثه على العمل . وهكذا كان لابد له من حدث ما ليدفع إليه بالصدمة المشاعرية اللازمة ، وكان هذا الحدث موت ابنة له ، هى «فيرا الراقصة». التى اتخذت مكانها فى الحال فى نفس الشاعر ، من بين رسولات ما وراء القبور .. وبدأت المياه تسيل من المنبع كما حدث عندما ضرب موسى الحجر بعصاه ، وكما حدث فى حالة « فيرتر » ، كما يشرحها و . جيمس حين تحدث عن مثل هذه الظواهر ، من حدوث « نضج فوق المستوى الشعورى يتبعه انفجار » (٣٢) .

غير أنه من المبالغة تحديد مجال الوحى بهذه الدرجة من الضيق ، وحصره فى أكثر أشكاله وضوحا وقوة . ويرفض سترافنسكى الاعتراف به « فى هذه الشهية التى تتيقظ فى نفسه — كما يقول — أرتب لحسب عناصر الفكرة التى سبق لى أن كتبتها » . لأن هذه الشهية « ليست على الإطلاق شيئاً عابراً . لا بل إنها تأتى بين حين وآخر ، بل وتأتى دائماً كحاجة طبيعية تعودتها » (٣٣) . يا له من رجل سعيد هذا الذى يصيبه الوحى دائما !! . وأكثر مما يعتقد . . . هذا الذى يشعر به كحاجة من حاجات الطبيعة كما يشعر برغبته فى الطعام وبرغبته فى كتابة المؤلفات الموسيقية . . أليس هذا تماما هو الوحى . . . ؟ ماذا يمكن أن يكون اللهم إلا « فى الأصل استعداداً ليعبر عن نفسه عن طريق فن ما . . . أو هـــذا مايسمى الموهبة ؟ . . لقد ولد « س » من الناس مصوراً كما ولد « ص » جيولوجيا ، و « ع » رجل أعمال أو بحارا أو جنديا . هذا الاستعداد الشخصى هو ما يمكن تسميته « الحالة العادية » للوحى (٣٤).

هكذا تحدث أشياء كثيرة حدوثا طبيعيا بعد أن كانت تلوح وكأنها

غير عادية ، « فهل مما يدعو إلى الدهشة أن يقفز هذا الموضوع أو تظهر تلك الفكرة فجأة فى مخيلة الموسيقى ، خلال نومه أو نزهته ؟ . . إنه نائم ، لكن هناك فى نفسه طبيعة تعمل فى سر عميق ، تحت شعور ، وتتفاوض دون أن يعلم لمصلحته مع الموارد التى لم يكن يفكر فيها . إن هذه اللحظة التى يكون فيها متعطلا هى التى تولد فى نفسه كل أنواع الأشكال والرسوم والأهداف التى يدعوها بحثه السابق لهذا ، وتدعوها تلك الرغبة الراقدة فى نفسه ، وهذه الحاجة الملحة للاختراع ، هى حاجة يتصف هو بها ، وتلك القدرة على الاستيعاب ، هى قدرته هو التى تلازمه فى حالة من نشاط دائم ساكن . إنها تنبع من شخصيته وهى تتغنى ثم تتخذ فجأة شكلا ملموسا ، وإن صح التعبير ، نية تتحقق . لقد ولد موسيقيا ، تراوضه شهية دائمة للتعبير الموسيقى . وبلا توقف تجرى لديه، شعوريا أو لا شعورياً لعبة البحث والاختراع التى تؤدى فجأة إلى نهايتها . (٣٥)

وعلى نفس النمط يمكن أن يقال إن الفنان يظل دائماً فى حالة وحى أو إلهام ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة،حيث إن قدرته ، سواء كانت تلك التى تولد معه أوالتى يكتسبها — توجه كل شىء فيه ، حتىطريقته فى الإدراك الحسى . وقد أشار عالم النفس ديلاكروا إلى هذا حيث قال — : « إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطا وثيقا لدى الفنان » وإن طريقته فى الملاحظة ، وحتى فى الإدراك الحسى متكاملة أصلا . فالمصور يرى الدوافع . . وكل انطباع لديه يتجه نحو الفن » (٣٦) . على أن المهنة نفسها هى التى تحدد الرؤية . . . » فالنحات على الخشب لا يرى شجرة كما يراها رسام بألوان المياه. ولا المصور بالبارز، كما يراها مصور بالزيت ، ولاعب الأرغن لا يتخذ المادة الصامتة كما يتخذها مؤلف السيمفونية ، ذلك أن فنية التنفيذ عند كل منهم تندمج — إن صح التعبير — اندماجا فى إدراكه الحسى للأشياء وتستميل يده أو عينه أو أذنه ، وتحدث رنيناً يؤثر فى الطريقة التى يفهم

بها الجمال » (٣٧) . وهكذا فإن المهارة الفنية التنفيذية موجودة أصلا فى الوحى ، وهى وحدها تسمح له بالظهور . . أما معرفة الكيفية التنفيذية فهى مرتبطة بها ، وهى التى تستطيع الدفع بها إلى الأمام . » (٣٨) .

من هذا نفهم أن الوحى عند الفنان خفى ، وأنه يستطيع أن يأتى من كل مكان فى كل لحظة . فقد كان ليوناردو دا فينشى يحب شقوق الحوائط القديمة وتصدعاتها لأنها كانت تزوده بالأفكار : « وإذا نظرت إلى حوائط ملطخة بالبقع،أو مبنية من أحجار مختلفة ، وكان لابد لك أن تتخيل منظرا ما ، فإنك ترى فيها مناظر متباينة ، فمن جبال إلى أنهار وأحجار وأشجار وسهول ، ولسوف تكتشف فيها أيضا معارك ووجوها تتحرك فى سرعة وملامح أوجه وملابس غريبة وأشياء لانهاية لهاتستطيع أن تخلق منها أشكالا متميزة تدركها تماما » (٣٩) . ويؤكد دا فينشى نفس الملاحظة فيما يتعلق بالسحب وبرنين الأجراس . وبعد زمن طويل قال أوديلون ريدون : « غالبا ما كان يقول لى أبى: « انظر إلى هذه السحب.. هل ترى فيها كما أرى أنا أشكالا متغيرة » ؟ . . وكان يشير لى إذ ذاك إلى ما فى السماء المتحركة من مخلوقات عجيبة ، خيالية ، مدهشة تظهر . . (٤٠)

وهناك تقدير خاطىء يقول بأن الوحى يظهر أولا ، وأن العمل يأتى بعد ذلك ليفيد منه . والواقع أننا فى أغلب الأحيان نرى عكس هذا ، فليس الوحى هو الذى يسبق العمل ، بل إن العمل هو الذى يبحث ويثير الوحى ، « والوحى ، كما يقول سترا فنسكى ، يأتى خلال العمل كما تأتى الشهية خلال الأكل » (٤١) . وهناك كثيرون لايعرفون تلك الطريقة فى تلقى الوحى ، ويقول أحد الموسيقيين « إن أكثر وسائل استدعاء الفكر انتشارا هى العمل ذاته ، فقد قرر بالأمس إعداد « سوناتا » كانت قد طلبت منه ، فشعر وسط أغرب مشاغله بأن شيئاً يتبعه ، فظل فى حالة

من الانتظار والتربص ، أو أنه أخذ يبحث ويسود ويمحو . . . وها هو ذا العمل قد بدأ وها هى ذى الفكرة تتولد بعد أن أثيرت لديه . لكنها لن تستخدم فى غالب الأحيان كما هى ، بل سوف تضبط وتعدل وتتكيف بضرورات مايجرى إعداده ، لتعاون فى هذا الذوق والمنطق التطبيقى والعقل العامل . . . حتى تكتمل » .

أو كذلك : « إنه أمام البيانو ، يرتجل ويتحسس ، وها هى ذى فكرة طارئة غير متوقعة ، أو سوء تصرف أو نغمة رديئة توحى له بنغمة ميلودية طويلة ، أو بذاك التوافق الموسيقى الذى كان ينتظر ليسير قدما . . « ومثل هذا أيضا » أن يكتب الشاعر ما يكاد يكون من قبيل المصادفة ، وبينما هو يكتب يرى فجأة بصيصا من النور » (٤٢) . هذا هو السبب الذى من أجله لايفتأ الفنانون أن يوصوا بالعمل وأن يصبحوا هم فى غالبهم دائما مواظبين ، لأنهم يعلمون أن العلم يولد الأفكار ، وأن الوحى نهاية . ويقول : بيكاسو هنا قوله الرائع هذا : « كنت أتعجل كل مساء فى العودة إلى العمل ، وكنت أريد أن أعرف ما الذى كان سوف يحدث » (٤٣)

إذن لا داعى لأن نضع الإلهام — أو الإدراك — موضع التعارض مع التنفيذ ، كما يحدث عادة ، إذ أن فى هذا تبسيطا شديدا للتجربة ، وتعميما لحالات نمطية معينة ، ذلك الاتجاه الذى يرمى إلى نسبة مولد العمل الفنى إلى قوة تلقائية ، ونسبة نموه وتقدمه إلى قدرة التفكير فحسب . فالواقع أن الوحى والتنفيذ لا ينفصلان ، لا بالمعنى الذى يقصد إليه سترافنسكى من حيث إن الوحى لا يتحكم فى شىء فى العملية الإبداعية ، ومن حيث إن الوحى عبارة عن « تعبير ظاهرى ثانوى » فحسب ، أو رد فعل عاطفى يصاحب مجهود البحث . . . بل يلوح لنا بالأحرى أن الوحى والتنفيذ يتداخلان ويتراكبان ويثير كلاهما الآخر بالتبادل . وعندما يكون المؤلف يحتاج

إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص ، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذى يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحى.

أضف إلى هذا أن التنفيذ يساعد الوحى على أن يظل يقظا . فعندما يوجد التوافق أو الرسم الأساسى ، كنتيجة لعمل شعورى أو لا شعورى ، وعندما تبدأ الآلة دورانها، وتتحول المادة الصلبة إلى مسحوق ، تظهر حالة من الحرارة الانفعالية تسمى الوحى ، وهى تشبه حالة العداء الذى يدفع الطريق بساقيه إلى الأمام » (٤٤) .

وقد أبدى «هونجر» بدوره نفس الملاحظة حين قال: أنا كآلة بخارية ، أحتاج إلى الحرارة ، وأدفىء نفسى بأصابع الآلة الموسيقية ، ويستحثنى صوت الموسيقى . . إلى اللحظة التى يبدأ فيها شىء ما يهز نفسى هزاً غامضا ، كما يحدث حين تسمع فجأة الماء يأخذ فى الغليان (٤٥) .

وأخيراً فإن التنفيذ يثير الخيال ويوجهه توجيهامستمرا ، الفضل فى هذا للمشاكل التى يفرضها والمصادفات التىيقابلها والحلول التىيعترضها. ومن هنا يصبح التنفيذ صاحب الوحى أساسا . وقد أدرك المصور ديلاكروا ضمن آخرين هذه الحقيقة فقال : « إن التنفيذ السليم ، أو بالأصح الحقيقى ، هو الذى يضيف إلى الفكرة شيئاً عن طريق الممارسة المادية ظاهرا » . وينتقد ديلاكروا علماء الجمال الذين يصدرون أحكامهم دون أن يعرفوا وسائل التنفيذ الفنية فيقول : « ماهو الفن الذى لا يتبع فيه التنفيذ الإبداع النابع من الصميم » ؟ إن الشكل يختلط بالمذهب اختلاطا ، سواء أكان هذا فى فن التصوير أو الرسم أو فى الشعر ، ولذا نجده يقول منذ شبابه : « إن التنفيذ فى فن التصوير يجب أن يأتى دائماً من الارتجال ، ولن تكون اللوحة المنفذة التى صورها المصور جميلة إلا إذا ترك المصور نفسه لنفسه بعض الشىء واكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » (٤٦) .

الفكرة الثابتة ونموها

يجدر بنا أن نقف عند هذه العبارة : « اكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » إن من الأمور التى لا غنى عنها لكى نجد شيئا جديداً أن تكون لدينا فكرة عن الشىء الذى نبحث عنه مقدما ، مهما تكن هذه الفكرة غامضة أو « هاربة » . فالفنان ككل مخترع يبدأ من فكرة ما ، ولا يهم هنا أن تكون هذه الفكرة هبة من ربة الإلهام أو مكافأة له على جهود تحسسية طويلة . وليست لهذه الفكرة علاقة بمذهب ما ، هذا أمر طبيعى ، كما أنها ليست صورة عقلية واضحة متميزة لما سيكون عليه العمل الفنى بعد الانتهاء منه ، لأنها إذا كانت منذ بدايتها على هذه الدرجة من الوضوح والدقة ، كان معنى هذا أن العمل الفنى مفروغ منه مقدما ، وكان معنى هذا أيضاً أن التنفيذ لن ينطوى على الصعوبات التى نعرفها ، ولا على المفاجآت والإضافات والتحولات التى يمكن أن نشعر بضرورتها مقدما .

ما الأمر إذن ؟ إنه أمر بذرة فكرية تشبه بذرة حية تتفتح فى ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها جميعا ، ولتصبح عملا فنيا حين تصل إلى منتهى نضجها . وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع إلا تلك التى حدثنا عنها بيرجسون بقوله : « إنهـــا حركة تمثيلية عقلية ، ثم اتجاه الفكرة اتجاها معينا ، ثم مشروع دون نموذج يتبع ، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة » .

وما هو الشىء الذى نستطيع فهمه فى الأصل الذى تصور عنه لوحة أوقصة أوقصيدة شعر؟ أحيانا لاشىء تقريبا . وهكذا يمكن أن يقال : شعور غامض نافذ ، أو نغم يلازم الشاعر ، أو لعبة تغرى بألوانها أو بخطوطها ،

أو على الأقل ذلك الشعور البسيط « بأن هناك شيئا مايجب عمله » ويقول شللر : عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالبا هو العنصر الموسيقى ، لا فكرة الموضوع الواضحة ، وغالبا مالا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع » . ولسوف نعود للحديث عن هذه الملاحظة التى تنتشر لدى الشعراء ، وتدل تصريحات فلوبير حول هذا على أن تلك الملاحظة صحيحة أحيانا ، بل ودائما لدى كتاب القصة ، وهو يقول مثلا : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو مايقرب من هذا التلوين ، ففى قصتى القرطاجية (سالامبو) أردت أن أضع لونا قرمزيا ... وفى قصة مدام بوفارى ، لم تأتنى إلا فكرة وضع لون العفن الذى يصحب حياة الخنافس .. لقد كان إعداد تفاصيل هذه القصة يخيفنى إلى درجة كنت قد أدركت معها مدام بوفارى بشكل يختلف تماما عن ذلك الذى كنت قد بدأت الكتابة فيها ، حيث كان يتحتم على تصوير بطلة القصة فى نفس البيئة وبنفس النغم ، عانساً تقية ، طاهرة .. ولكننى فهمت فيما بعد أنها كانت تصبح على هذه الصورة شخصية يستحيل تصويرها » (٤٧) .

هذا ويلاحظ أن كل من يحاول تحليل مولد الفكرة على هذه الصورة الغامضة ، يجدنفسه إزاء صورة تفرض نفسها عليه فرضا ، تلك هى صورة الضوء الذى ينبعث من أعماق الظلام ، أو ذلك الذى ينساب كوميض برق من بين الظلمات . إن هذه الفكرة — رغم كونها عادية معروفة — تفرض نفسها دائما . انظر كيف يصف « هونجر » مولد السيمفونية : « إنى أبحث أولا عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى .. لنقل مثلا إنى أرى قصراً يرتسم وسط ضباب قاتم لاحدالحدود.. هنا يقضى الانعكاس تدريجيا على هذا الضباب،وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر . وأحيانا يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يجرى بناؤه . وهنا يصبح هذا الجزء لى نموذجا . . وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية » (٤٨) .

هذا ولا تعتبر الفكرة الأولى للعمل الفنى فى أحسن الأحوال فى نظر فاليرى ، محاطة بالظلام وحسب ، بل إنه يراها مظلمة من أثر شدة الضوء الملقى عليها ، « فليس الضوء مضيئا ، بل إنه ذو وميض شديد من شأنه أن ينذر ويعلق بدلا من أن يضىء » . . ويشبهه فاليرى باللقطة الضوئية التى يستخدمها المصور الفوتوغرافى ، الذى لايرى شيئا لحظة اللقطة نفسها . ولايستطيع « رؤية الصورة واضحة » إلا فيما بعد ، أى فى الغرفة السوداء التى يقوم « بتحميض الفيلم » فيها (٤٩) .

لكن الشىء الذى يشبه مولد العمل الفنى أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لاحصر لها هى الشاهد على صحة ذلك ، لأنها — أى اللغة — تستق استعاراتها تلقائيا حين نتحدث عن الإبداع الفنى من مختلف أطوار الإكثار الجسدى : فهناك مؤلفون يتصفون « بالخصوبة » ومؤلفون يتميزون « بالعقم » ، على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الخصب والعقم . فلكى ينتج العمل الفنى لابد للفنان أولا أن « يحمل » وأن تنمو فيه نطفة تختزن فى ذهنه لكى تتكاثر وتنضج ، ، وهذه هى فكرة « الحمل » . والفنان إذاً كالمرأة يحمل ثمرته خلال المدة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفنى إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما . على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، ويقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعا للأحوال ، ولكنه يظل مصحوبا « بآلام » لن يكون من الخطأ مقارنتها بآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل فى أحشاء أمه ، تتغذى من غذاء المؤلف ، لتصبح فى ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلا واضحا . ويتم هذا كله فى حكمة لا تعادلها إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذاكرته ومعرفته . ويحدث أحيانا أن يمد النبات زهرته التى ينتجها

بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفنى حين يمتص منابع العقل ومختزن الروح وقوة الحياة امتصاصا كاملا . ويغدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ إفراغا كاملا، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو .

يسمح لنا هذا التقريب المتعدد النواحى بين المظاهر الفنية ومظاهر الحياة بفهم القول المأثور الذى طالما نطق به الناس وفسروه تفسيرا خاطئا، والذى يقول بأن « الفن تقليد للطبيعة » . إن الذى يفهمه الناس عادة من هذا المثل السائر هو أن الهدف الأخير للفنون الجميلة هو تقليد حقائق الطبيعة أو الأشياء الموجودة بها ، ونقلها وتمثيلها . غير أن هذا التفسير ينطوى على تناقض وسخف تفكير : سخف لأن من الواضح — حتى إذا أبعدنا البحث فى مشكلة فن التصوير — أن الموسيقى أو فن البناء مثلا لا يقلدان الطبيعة فى شىء على الإطلاق .

من ناحية أخرى فالمبدأ الذى يقول بأن الفن يقلد الطبيعة يحمل معنى يختلف تماما عن ذلك الذى ذكرناه ، ويتضح هذا من فلسفتى أرسطو والتعليميين الذين درس عليهم أرسطو نفسه ، إذ يعنى بالأحرى أن النشاط الجمالى يطابق نشاط الأحياء ، كما يعنى أن طريقة الإبداع الفنى تطابق مراحل سير الحياة .

وبتعبير آخر لا يقلد الفن ما تنتجه الطبيعة ، بل إنه يقلد طريقتها فى الإنتاج ، والفن يسمح لنا ، بالدخول إلى عالم مخلوقات منظمة يتم خلقها كما يحدث بالنسبة لمخلوقات الطبيعة من حيث إنها نتيجة لنوع من التكاثر البيولوجى. والذى يحدث فى كلتا الحالتين أن فكرة غامضة ، واتجاها معينا ، وقوة ما ، وفكرة موجهة منظمة ، ونطفة حية ، تعمل كلها لإنتاج العمل . ويحدث هذا لدرجة أنه إذا كانت الطبيعة نوعا من فن موجود

من ذاته فى المادة التى تنظمها هذه الطبيعةمن الداخل ، فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجة عن المادة يخلقها من الخارج . والطبيعة كما نرى تضىء لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التى تضىء بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة (٥٠) . ومع هذا ، لابد أن نتجنب المبالغة فى التشبيه كما يفعل البعض — بين النشاط الجمالى والنشاط البيولوجى ، لأن هناك فروقا واضحة بين النمو الروحى والنمو الجسدى أساسها على وجه العموم أن الأول ينبع من فكرة تفكر بنفسها لنفسها ، وتستطيع أن تفهم نفسها وتضبط نفسها على الأقل جزئيا وعن طريق المنطق ، فى حين أن الثانى يأتى من فكرة لا شعورية تكاد تكون نعاسية خلال اليقظة ، لا تفكر بنفسها لنفسها . وما من شك فى أن هذا الفرق يوضح لنا ، ضمن أشياء أخرى، أن الفن يتضمن صفات الاختراع والحرية واللا توقعية ، أكثر مما هو الشأن فى الطبيعة . هذا ، وإذا كان من الصحيح أن الحياة قدخلقت خلال تطورها عدداً كبيراً من أشكال جديدة ، فمن الواضح أيضا أنها على مستوى الفرد لا تفرض أى فرصة للاختيار . يدل على هذا أن الأحياء الذين يولدون ينتمون إلى نفس النماذج بغير تحديد . أما فيما يتعلق بالفنون الجميلة فالأمر على العكس من ذلك . فالاتجاه الذى اتجهت إليه هذه الفنون فى قرن من القرون غير معروف لنا اليوم . إن من المستحيل على مصور ما، مثلا ، أن يتنبأ بمدى تقدم فنه هو فى التصوير ، ولا أن يعرف مقدما بالتمام أى لوحة سوف يصور غدا ... فإذا لم يكن الفنان يصور نفسه بنفسه نقلا عن صورته الواقعية فإن كل عمل فنى من أعماله يقدم لنا شيئا لم نره أبدا من قبل ، ولا يمكن أن يحل محله أى عمل آخر ، وهنا يستحق عمله هذا أن نطلق عليه كلمة « الإبداع » .

أضف إلى هذا أن المخلوقات فى الطبيعة تنتج طبقا لطريقة محددة غير متغيرة إلا فى حالات استثنائية . وليس هذا مايحدث فى الفن حيث نجد أن كل عمل فنى فريد فى نوعه يأتى إلى الدنيا بطريقة فريدة فى نوعها ... » فما من

لوحتين أبدى صورهما نفس الفنان كان تاريخهما هو بعينه . وفى حالات معينة ، يلوح أن العقل قد ترك اليد تجرى فى حرية خلال وقت معين ، وفى حالات أخرى يحدث تبادل بين اليد والعقل يتصف بالحرية لدرجة كبيرة نكاد نقول فيها إن هناك خلافا أو معركة تقريبا . وأحيانا أخرى كذلك نرى الفنان قد انتهى من عمله فى بضعة أيام ، بل وأحيانا فى بضع ساعات ، بعد أن يكون قـــد أمضى وقتا لم يفعل خلاله شيئا يذكر غير التفكير فى لوحة ما لمدة تزيد أو تقل طولا . . . » (٥١) .

وأكثر من هذا مالا يحدث أبدا فى الطبيعة من أن البذرة الأولى يمكن أن تتعرض خلال نموها لتحولات تغير الكائن الذى يسير قدما تغيرا كليا وجزئيا ، فإذا كان المجموع يدعو التفاصيل إلى الانضمام إليه فإنه يحدث أيضا أن يعمل عنصر ثانوى بدوره للتأثير فى المجموع لدرجة أن يتمكن من استئصال الخطة الأساسية الأولى للعمل . ويحدث أن نرى انتصار مرحلة واحدة على الموضوع الأساسى الذى كان يرتبط بها ، مثال ذلك شخصية « بارسيفال » الذى كان فى المشروع الأول لأسطورة « تريستان » عابر سبيل محسناً . . . ثم اختفى من القصة ليرتفع إلى مستوى الحياة المستقلة . فالواقع أنه كلما أوضح العمل بناءه الأساسى خلال عملية التنفيذ ، ترك فى الطريق عددا من الإمكانيات يطفو هو من فوقها . . . على أن هذه الإمكانيات - كما رأينا حالا فى قصة « تريستان » - لا تضيع أو تفقد على الإطلاق ، حين لا تصبح موضوع عمل آخر ، ألم يؤكد جوته أن عددا من مسوداته فى « بروميتيه » و « تنتال » و « اكسيون » و « سيزيف » قد ظهرت فيما بعد فى الإطار الخلقى لقصة « ايفيجينى » وأنه يدين لهذه المسودات غير المكملة بجزء من قوة مسرحيته ؟ (٥٢)

عن السهولة

إذا كان دور العمل وأهميته فى الإبداع الفنى والأدبى على ماهو عليه وكما أوضحناه ، فإنه من الضرورى محاربة العقيدة التى تعزو إلى العباقرة خطأ سهولة الإبداع . . . ويكتب بيرجسون أن « الأشياء الجميلة عسيرة » ونفهم عسيرة هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما فى حالات معينة ، صعبة الفهم والاستيعاب . ويقترح جورج اوريك بهذا الصدد تمييزا طيبا ؛ فهو يلاحظ « أن هناك مؤلفين موسيقيين يكتبون بسهولة أدواراً موسيقية صعبة ، وآخرين يكتبون بصعوبة أدواراً سهلة » .

من المؤكد أن هناك سهولة طبيعية تتميز بها العبقرية أوالموهبة ، ولعل من المستحيل أن نفهم خصب الإنتاج الفنى - حتى بصرف النظر عن نوعيته - عند فيكتور هوجووديكنز وبالزاك وفاجنر ، إن نحن لم نأخذ فى اعتبارنا أنهم كانوا يعملون بسرعة وفعالية أكثر من غيرهم . والخصب عامل مساعد على السهولة ، ولو أن المبدعين الذين يتمتعون بنفس درجة العبقرية لا يعملون جميعا بنفس السهولة ؛ إذ يلوح أن بعضهم يتمتع أكثر من سواه بسهولة فى العمل ترجع إلى نوع من نعمة إلهية يحسدهم عليها الذين لم يصبهم الحظ . . فهناك « هونجر » يصرح بقوله : « إنى أعجب بالمؤلفين الموسيقين من أمثال ميلو وهندميت ، وأحسدهم على مامنحوه من سهولة تسمح لهم بالكتابة كما يسيل الماء من نبع فياض » (٥٣) . ويتساءل ديلاكروا قائلا : أليس هذا من صفات الالهةمينرفا ؛ ذلك الامتياز الذى يسمح بإنتاج عمل كامل بلفتة واحدة ؟ .. كم تكون السعادة إزاء مثل ذلك الإنتاج الذى يلوح كما لو لم يكن قد كلف صاحبه شيئا . وكم هم سعداء أولئك الفنانون الذين يستحثهم إله ما لإنتاج كهذا ؟ (٥٤) .

ومع هذا فلكل وسام ظهره القبيح ... فمن الجائز أن تنطوى السهولة

على بعض الخطورة ، حكمها فى هذا حكم النجاح البالغ السرعة ، فالفنان الذى يقنع بها يعرض نفسه للضياع ، إن هو صادفه عقبة ما لم يتمكن من التغلب عليها ؛ لأن موهبته لم تبلغ درجة النضج ، ولأنه لا يبذل الجهد اللازم الذى يقدم به للعمل رعاية كافية . لذا كانت كلمة « السهولة » فى لغة الفن مرادفة غالبا لـكلمة السطحية ، والتأثير الذى يمارسه العمل الفنى السهل تأثير لطيف ، لـكن الذى ينقصه هو القوة أو العظمة أو الأصالة . ولقد كان ديلا كروا يعمل على تشخيص أمراض عدد كبير من معاصريه ، وقد رأى فى بوننجتون « رجلا مليئاً بالعاطفة، لـكن يده هى التى توجهه ، وفى هذا تضحية بأهم المزايا فى سبيل سهولة بائسة هى اليوم سبب فى فشل أعماله». ولم يكن الوصف الذى وصف به ديلا كروا ، شارليه بأحسن من هذا حيث قال عنه : « لم يكن لموهبته فجر ، فأنت تجد لديه سهولة عجيبة تخدم خيالا لا ينضب ، لـكن لم تـكن هذه السهولة عاملا يرفعه دائما إلى المرتبة العالية التى كانت تتصف بها أعماله الأولى . . يلوح أن المواهب الطبيعية التى يجرى إعدادها فى بطء شديد وخلال آلام أشد تنتهى إلى مصير من حياة أطول فى قوتها وفى اتساع رحابها». (٥٥)

هذه السهولة موهبة طبيعية ، لـكن هناك نوعاً آخر من السهولة ، هو ذلك الذى يكتسب كثمرة لجهد يبذل . ويقول جيونو فى هذا: « ما السهولة عندى ؟ إنها تتـكون بالضبط من هذا : أكتب يوميا ، ومنذ أربعين عاما، من السابعة صباحا إلى الظهر، عدا ساعة للمراسلات، وأكتب ثلاثاً أو أربعا من صفحات مجلد ، حتى فى الأيام التى يسود فيها نفسى أنـكد ألوان الحزن والحداد» «٥٦» . وبهذا النظام يكتسب المبدع مهارة لا يمكن أن يدعيها ناشىء أو متدرب . وهذا الأمر صحيح بالنسبة للمصور والموسيقى وفنان العمارة والأديب ، صحته بالنسبة للآخرين جميعا ، فهو يعنى ـ طبقا للقوانين العادية ـ لفتة يد ، أو لفتة عقل ، سريعة تجعل العمليات التى يقوم بها أسرع وأيسر،

وما يسمى قدرة لانزاع فيها لدى فنان ، ماهو بالضبط ذلك التفوق الذى يرجع إلى تمكنه من وسائل تحقيق فنه . وما من شك فى أن كاتبا مسرحيا سبق له أن كتب مائة مسرحية يعرف أحسن من غيره كيف يربط أطراف أحداث مسرحيته ، وكيف يضع الشخصية فى مكانها الصحيح وينسج خيوط المنظر بحيث يستحوذ على الاهتمام .

والمهارة فى التنفيذ الفنى ليست بعديمة القيمة من وجهة النظر الفنية ، ومن المؤكد أنها لاتختلط بالفن نفسه ، بل هى خاضعة له ، ولا تتمتع بقيمة ما إلا بصفتها وسيلة فحسب . ومع ذلك فالفنان لن يكتفى بما يمتلك منها ، وهو يحتاج دائما ـ هكذا يرى انجر وهو خبير فى هذه الناحية ـ إلى المزيد منها. « أما السهولة ـ هكذا يقول ـ فلا بد من استخدامها واحتقارها فى آن واحد ، ورغم ذلك فإذا كان لدينا منها مايعادل مائة ألف درهم ، فيحسن ألا نأخذ منها إلا مايعادل درهمين »(٥٧) ، وأكثر من هذا فإن هناك شعرا ينبع من المهارة الطبيعية ، وبهذا الصدد يمتدح ديلاكروا عند روبانس ذلك « التدريب الذى لايقاوم والذى تمارس به اليد المدربة العارفة عملها ، الأمر الذى ينجم عنه شعور بالسهولة التى قامت بإنتاج هذه الأعمال ، وهو شعور يضفى على العمل الفنى قوة جديدة » . غير أن الفنان الفلمنكى العظيم «روباتس» يتمتع بما يزيد من الموهبة . فالتنفيذ الفنى عنده باهر ، لا يفيد إلا فى التعبير عن غنائية شاعرية جارفة ، فى حين أننا إن فرضنا وجود هذه الفنية التنفيذية ذاتها عند فنان تافه للاحظنا أنها لاتصلح فى شىء ولا تعبر عن شىء ، ولوجدنا أنها تغير من مغزاها حالا بحيث لايبقى منها إلا تمرين مدرسى ، وإقدام لاقيمة له « مهارة يدوية بلهاء » (٥٨) .

على أن المهارة المكتسبة ، مثلها مثل السهولة الطبيعية ، يمكن أن تؤدى إلى نكبة ، لأنها تعمل على إغراء الفنان بشدة بأن يترك لها نفسه وأن يكتفى بها ، والذى يحدث هنا أن تظل موهبته الطبيعية كما هى لاتتجدد

بل تسقط فى إطار « المجوج » والتقليد الشكلى والبريق الكاذب للأعمال المتعجلة ، ويفقد الفنان إخلاصه لمذهبه وصراحته فى التنفيذ ، وما أسماه ديلا كروا « العاطفة » التي يبدى إعجابه بها فى مصورات القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، تلك العاطفة التى يمكن أن يحتفظ بها الفنان لو كان على درجة من الجهل أو السذاجة ، فالعلم يكاد يكون دائما مشئوما ، ومهارة اليد أو معرفة عميقة نوعا لعلم التشريح أو للنسب بين الأجزاء تؤدى بالفنان فى التو إلى حرية كبيرة ، مبالغ فيها ، فلا يعكس الصورة على ما هى عليه من نقاء ، وتغريه وسائل التنفيـــذ بسهولة أو باختصار إلى أن تؤدى به إلى الاصطناع » (٥٩) .

أما عن السهولة التى يعمل بها المصور أو الأديب ويقدم عمله النـاتج عنها إلى الذين يريد ، فما هى إلا خداع للبصر ، فالناظر إلى هذا العمل يعرف - إن هو دقق النظر - أنه لم يتم بالسهولة التى كان يتصورها أول وهلة ، وهكذا يصبح اليسير عسيراً فى أغلب الأحيان . ولم تفت « بوالو » هذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا ينبغى أن يظهر الكتاب كما لو كان ناتجا عن التدقيق والإجادة ، بل إنه من غير الممكن أن يكون قد نتج من الإجادة ، والعمل نفسه هو الذى يضفى عليه غالبا مظهر السهولة التى طالما امتدحها البعض ، وطالما جذبت القارىء . فهناك بطبيعة الحال فرق بين أبيات شعر سهلة وأخرى تم قرضها فى سهولة . فهاهى ذى كتابات « فيرجيل » وقد كانت نتيجة عمل جد طويل الأمد لدرجة كبيرة للغاية ، ولهذا فهى أكثر طبيعة من كتابات « لوكان » الذى كان يقال عنه إنه كان يكتب بسرعة هائلة » . فالجهد الذى يقوم به المؤلف عادة لصقل ما يكتبه وإضفاء الكمال عليه هو الذى لا يتطلب من القارىء جهدا لقراءته (٦٠) .

وإذا فرضنا أن كاتبا قد طلب إلى جمهور قرائه بذل شىء من هذا الجهد الذى قام به هو ، فما من داع لأن يعاب عليه هذا ، بل غالبا ما يكون هناك

مايدعو إلى إسداء الشكر له على ذلك . وصحيح أن الكاتب يكتب ليقرأه الناس ، لكن ليس الأمر هنا امتداح الغموض أو الفلسفة التى تدعى العمق لتخفى وراءها فقر الفكرة وضعف الشكل . فالشيء الذى يسهل فهمه جيداً و الذى يمكن التعبير عنه فى وضوح ، ولو أن وضوح العمل الفنى - سواء كان قصيدة أم قصة أم دورا موسيقيا أو تشكيلا تصويريا - ليس هو بعينه وضوح مسألة فى الهندسة . ومع كل فللصعوبة جاذبية خاصة لكل عقل يكون على جانب من التوفيق والحيوية وحب المعرفة ، هذا إلى جانب كونها مصدراً لإثراء الفكر . على أن كاتبا مثل بروست ليس بالسهل ، وموتنى وباخ وديبوسى فى مؤلفاته الموسيقية الأخيرة ليسوا بالسهولة التى قد نتصورها ، فهم لايهبطون إلى مستوانا ، ولذا يتعين علينا أن نرتفع نحن إلى مستواهم . وكم يكون سرورنا كبيرا وغذاؤنا الروحى عظيما حين نفعل ذلك . . . وكم نستطيع أن نتعلم من فاليرى ألا نرفض دائما الأعمال الأدبية والفنية العويصة دون أن نحتقر تلك الفكرة التى لاترمى إلا إلى تسلية قارئها فحسب ، ومنها مايستحق الإعجاب حقا ، يجب أن نتعلم هذا لكن دون أن نؤكد كما يفعل فاليرى « أن أحط الأنواع هو الذى يتطلب أبسط الجهد » (٦١) ، لأن فاليرى هو نفسه الذى يقول : « إن جميع الكتب تقريبا التى أقدرها حق قدرها ، وكل تلك التى عاونتنى على الإطلاق فى فهم شيء ما ، كتب تصعب قراءتها ، يجوز أن يتركها الفكر جانبا ، لكن لايجوز للتفكير أن يمر عليها مروراً عابرا ، وقد أدى بعضها لى خدمات رغم صعوبته ، وخدمنى البعض الآخر لأنه كان صعبا (٦٢) .

قيود لذيذة

لا ينبغى فى عامة الأحوال أن نخشى الإفراط فى السهولة عندما يواجه التنفيذ عقبات مادية، كما يحدث فى فن النحت ؛ إذ نتساءل : كيف يمكن تجنب عدم الاكتراث والضعف إن لم توجد هذه العقبات ؟ . . ألا نعمل بحيث نفرض على نفوسنا قيوداً نختارها اختياراً ؟ يرى البعض هذا . . فبودلير إذ يعارض مذهب الحرية فى الرومانتيكية يكتب عن المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا فيقول : — « . . . وتسيل الفكرة فيها وكلها قوة لأن صيغتها عسيرة التنفيذ . . أما عن القصائد الطويلة فهى مجال الذين لا يستطيعون نظم القصيدة منها » (٧٦) .

ويعمم فاليرى هذه الملاحظة بحيث تصبح ناحية أساسية من نواحى علم الجمال عنده ، فيقول : « إن الفنانين الحقيقيين يعرفون الخطر والضيق الناجمين عن السهولة الكبيرة . فالقلم أو الفرشاة تلوح لهم كما لو كانت خفيفة للغاية ، فيفكرون إلى أن يعرفوا أن عملهم لن يكلفهم وقتاً كبيراً ، ويفكرون فيما تم نتيجة لهذه السهولة . . فتراهم فى العصور المواتية للفنون وقد خلقوا لأنفسهم صعوبات خيالية ، واخترعوا قواعد وتقاليد اختيارية، وحدوا من حرياتهم بعد أن فهموا ضرورة الخوف وحرموا أنفسهم من إمكان صنع كل ما أرادوا فى الحال مباشرة وفى ثقة تامة» (٦٤) .

والأمر هنا يستحق أن نقف قليلا عند عرض دوافع العمل ، حتى لو لم نكن نقبل كل ما يقول به فاليرى ، فليس من قبيل « الانحراف » حقا، أو من باب حب المتاعب والعذاب أن يحب الفنانون « تقييد أنفسهم بسلاسل يختارونها لأنفسهم » ، بل إن لديهم مبررات قوية لذلك ، أولها أن الفن ، من إحدى نواحيه على الأقل ، نوع من اللعب ، وكل لعب يتضمن قواعد معينة ، واللذة التى نجدها فيه كبيرة جدا بحيث تصبح معها هذه القواعد

أشد تضييقا وأكثر عددا مما نتصور . مثال هذا قواعد قرض الشعر ووزنه فلا لذاتنا ولا انفعالاتنا تهلك أو تفسد إن هى خضعت لهذه القواعد ، بل هى تتكاثر وتتوالد بعضها من البعض أيضا وبفضل نظم تقليدية خاصة . انظر إلى لاعبى الشطرنج . . انظر إلى الآلام التى تسببها لهم هذه اللعبة . . . وإلى تلك الحرارة التى تصل إليهم عن طريق تقاليدهم العجيبة ، وإلى هذه القيود الخيالية فى حركاتهم . . . إنهم يرون بلا مراء حصانهم العاجى الصغير وقد أخضع إلى قفزات خاصة معينة على اللوحة . . وهم يشعرون بضغط وقوة لاتراهما ولا يعرفهما الجهد الجسدى . . . وما إن تنتهى المباراة حتى تختفى هذه المغناطيسية وتتغير طبيعة الانتباه الشديد الذى طالما استمرت فيه هذه المباراة . . . ويزول كل هذا كما يزول الحلم » (٦٥) .

فكر فى هذا أيضا . . . ماذا تكون عليه الفكرة دون الصورة الخارجية التى تتكشف فيها ؟ تكون شيئاً يسيراً هينا . . . ظل يختفى حال ظهوره إن هو لم يتجسم فى مادة صعبة التشكيل ... وكم تكون الفكرة تافهة فى أغلب الأحيان إن هى لم تصل إلى درجة من الارتفاع بفضل مقتضيات التعبير ؟. هذا صحيح سواء أكان الأمر يتعلق بالقوة الروحية أم القوة المادية ، « فمهما تكن قوة الحرارة فإنها لا تصبح ذات فائدة أو مبعثا للحركة إلا بفعل الآلات التى يدفعها الفن فيها . ولا بد من مضايقات تأتى فى موضعها لتكون عقبة فى سبيل انحسارها انحساراً تاما . . . ولا بد من تأخير يحدث فى حكمة ليقف فى وجه العودة إلى التوازن الذى يمكن التغلب عليه ، بحيث يسمح هذا التأخير باختلاس شىء قبل نزول الحرارة نزولا لا يثمر » . . فوظيفة الفنان إذاً — وعلى نفس النمط — هى التقاط الطاقة الإبداعية مع توجيهها فى طريقها ، وإذا لم يفعل هذا تناثرت تلك الطاقة . « فبين الانفعال أو الفكرة الرئيسية وبين ماتنتهى إليه من نسيان وخلط وغموض ، وكلها صفات لامفر للتفكير منها ؛ من هذا وذاك يصبح عمل الفنان إدخال مضايقات يوجدها هو لنفسه بحيث يقوم بعد دخولها تنازع بين طبيعة الظواهر

الداخلية المؤقتة وبعض العمل المتجدد والوجود المستقل » . فإن لم توجد هذه المضايقات الضرورية لما أمكن أن تكون هناك إلا خلخلة واحتمالات وسهولة تبعث على التقزز : ثروة لا إرادية كبيرة لكنها عديمة القيمة ، تلك التى تأتى من الأحلام فتحرك الأشياء البالية التى لانهاية لها وتخلطها بعضها ببعض » (٦٦) .

وهناك حديث أخير عن طبيعة الشعر : إن الشيء الذى يميز الشعر عن لغة الكلام العادية ، كما سنرى فيما بعد ، هو أن هذه الأخيرة تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، فى حين أن الشعر قيمة ذاتية بصرف النظر عما يعنى، لذا نجد أن « كل أدب يكون قد تخطى عمرا معينا يحدد معالم اتجاه يرمى إلى إبداع لغة شاعرية منفصلة عن اللغة العادية ، لها تعبيراتها ، وتركيباتها وحريتها وموانعها التى تختلف كلها اختلافا يزيد أو يقل عن نظيرتها فى الحياة العادية وهنا تصبح العقبات التى يقابلها الشاعر ذات أهمية كبرى ، وهى تبرر وجودها تبريراً كافياً إن هى استطاعت «أن تذكر قارض الشعر كل لحظة بأنه لا يتحرك فى مجال اللغة العادية ، بل إنه يتحرك فى مجال آخر يتميز عنه تماما » (٦٧) . وبتعبير آخر ، فإنه مهما يكن أصل « هذه القيود الموجودة فى القوانين القديمة ، فلا قيمة لها إلا لأنها تعبر ببساطة تامة عن عالم مطلق للتعبير » ، وهذا العالم موجود فى ذاته ولذاته ، هدفه النهائى هو اللغة ، تصبح فيه القصيدة بعد خلاصها من عيوب الفكر ، حية تعيش من الكيان المستقل للعمل الفنى ، على أن « مطالب قرض الشعر قرضا دقيقا تنحصر فى الاصطناع الذى يمنح اللغة الطبيعية صفات المادة الصلدة ،وهى مادة غريبة عنا تظهر كما لو كانت صماء إزاء رغباتنا » (٦٨) .

« قيود لذيذة » . . . هاهم أولاء هواة الصعاب يرفعون صوتهم ليتغنوا وليمتدحوا التقاليد التى أعلن الرومانتيكيون الحرب عليها فى شيء من الخشية . هاهم أولاء ينتشون أمام الأشعار ذات الأوزان الثابتة التى طالما مارسها قدامى الشعراء . فمن قصائد المديح التقليدية إلى الأشعار ذات

القافيتين الخ ... بل وإلى المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا بوجه خاص... تلك التى تبعث الحماسة... والتى يوجه فاليرى إلى مخترعها المجهول حديثا جميلا يقول فيه .« لا أدرى ماذا تساوى أبياتك.. لكنها مهما تكن رديئة ، ومهما يكن جفافها ، ومهما تكن غثة ، فإنى أضعك فى قلبي فوق كل شعراء الأرض والجحيم ... إنك اخترعت شكلا ... وصيغة .. » أما عن قاعدة الوحدات الثلاث فى فن الكتابة المسرحية فهى ليست أقل نصيبا من الدفاع الحار أهى شحيحة ؟ مصطنعة ؟ أهى على عكس الحياة ؟ خطأ ... بل هى بالأحرى مرنة ، مجاملة . . لأننا مهما يكن الأمر نتساءل : «هل من المنطق أن نضع مايسمى « الحياة » فى موقف الضد من هذه الشروط الثلاثة العظيمة ؟ ألا نرى . . ويا للأسف أن الحياة ، الحياة الحقيقية ، تخضع - حتى توجد - لعدد كبير جدا من قيود إجبارية ؟ والوحدات التى لامفر منها ؟ ألا تعتبر الوحدات الثلاث المشهورة . . . تلك التى طالما وقعت عليها اللعنة . . شيئا قليلا وقيوداً خفيفة بالنسبة للوحـــدات والقيود العامة فى الحياة الواقعية ؟ » (٦٩) .

ولقد مضى وقت طويل ولم يبطل العراك حول القافية . فهذا فيرلين ، ومن قبله فينلون ، يندد بما سمى «مضمار القافية» ، لكن لديك أيضا فاليرى ومن قبله فولتير ، يمتدح محاسنها . إن أعجب من كل هذا ذلك التمسك الذى يبديه بها الكتاب الذين مستهم الثورة السريالية . . . ولهذا مغزاه الكبير... إن الصعوبات وما تأتى به من خصب . . . تلك الصعوبات التى يتحدث عنها كوكتو ترجع إليها . ويقول فى هذا كوكتو : « كلما اكتشفت عظمة الفكرة الشائعة ملت إلى الإيمان بأن إثارة الخيال تأتى من عدد قليل من وسائل يمتلكها ، وكلما اقتربت من بيت الشعر ، ذلك الزى القديم الذى لايتغير ، والذى يحاول كل منا أن يفسد شكله . . . فهكذا يتخلص عصرنا من الفوضى رغم أنه يتخذ مظهر الفوضى ، وهكذا يعود إلى القوانين الثابتة

بروح جديدة » . . ثم يختتم قائلا : « فلنعد إلى القافية ، هذه القوة القديمة ذات السمة الطيبة» . (٧٠).

لاشك أن آراجون يطالب بعروض « أوزان الشعر » أكثر مرونة وانتقالا من بيت شعر إلى آخر بحرية أكبر ، كما يطالب بإضفاء ثروة من كلمات جديدة ومعلومات جديدة على الشعر ، لكنه مع هذا يتفق ورأينا فيما يتعلق بأعماق الفكرة «الشاعرية» ، وفى هذا يقول : « وهنا تعود القافية إلى كرامتها الأولى ، لأنها هى التى تدعو إلى إدخال أشياء جديدة فى اللغة القديمة . . . وهنا فقط لن تصبح القافية مثار استهزاء ؛ لأنها تشارك فى إثبات أهمية العالم الواقعى ، ولأنها الحلقة التى تربط الأشياء بالأغنية ، والتى تدعو الأشياء إلى الغناء . . . ولقد مررنا منذ فترة قصيرة بمرحلة كان الشعر قد تحلل فيها وأصبح شيئا عاديا يعادل فى هذا وقع الأقدام المحسوب عددها كما حدث فى القرن الثامن عشر . . . وما من شك فى أن الشعر الذى يكتب آليا فى هذه الأعوام الأخيرة سوف يبلغ نفس المصير الذى بلغته أشعارة عصور الرعاة » (٧١) .

هذا ولن يمر هذا الرأى دون معارضة تقول بأن الشعر شىء والعروض شىء آخر ، وأن أبياتاً من الشعر تكون مقفاة لأكبر درجة من الإتقان يمكن أن تكون عديمة القيمة ، فى حين أن أبياتا تحررت من القافية والقواعد يمكن أحياناً أن تنطوى على نجاح مذهل . . الأمر الذى لا يمنع مؤلفنا من الرد عليه ، فالفنان فى هذا هو الذى يدخل فى الحسبان شيئا أكثر من الأداة التى يستخدمها ، فإذا كان استخدامه لها سيئا فإن هذا لا يعنى أن تكون الأداة رديئة . أضف إلى هذا أن من الضرورى أن تكون تقاليد قرض الشعر متينة لكى يعود كبار الشعراء بالغريزة إلى استخدام القافية بعد أن يكونوا قد تحرروا من بيت الشعر التقليدى ، أو أن يكونوا قد اكتسبوا ثروة من القوافى الداخلية ليستخدموها فى نصوصهم وليوجدوا بها تقابلات

شاعرية دقيقة . هكذا يفعل كل « بطريقته » ه دى رنييه وف . جامس وبول فوروبول كاوديل . ولنعلم أن الثوار الذين ينتصرون ثم يتحولون إلى مستبدين يستحيل التعامل معهم لا يوجدون فى ميدان السياسة وحده، ولنعلم أن النظام الذى يتم هدمه يحل محله نظام آخر ، ويمكن — كما قال فاجنر : « إحلال ظلم محل ظلم آخر جديد لا يقل عن سابقه تكبيلا بل ويزيد عنه تعسفا .

وعلى أية حال فالفنان فى نهاية الأمر لن يعود بطريقة من الطرق إلى القواعد الشائعة ،بل ولن يدعى بدوره تغيير المملكة التى تغطيها إلهة الشعر ، بل إنه يسن لنفسه قانونه الخاص به إن كان حقا شاعراً ، وغالبا ما يكون هذا القانون أشد تحكما من القوانين المكتوبة . ويتحدث كوكتو عن « الشدة القطيعة » التى تتحكم فى « وضع الفعل فى مكانه وعلامات التأنيث والتذكير وحركة الوزن» تلك الشدةالتى « قدلايرى القارىء فيها إلا نوعا من الكسل» وهو يقول فى ظرف « إن الشاعر إنسان تسكنه آلاف الشياطين ، وعليه أن يطيعهم » (٧٢) . .

وما هذه إلا صفة من صفات سن النضج التى لا يمكن أن تناقضها الشيخوخة إن نحن عرفنا أن كوكتو قد قال فى «خطاب أوكسفورد » — بعد أن ندد بما أسماه « مؤامرة الأسلوب والقواعد » عند « عدد كبير من الشباب »الذين «يخلطون بين الهيكل أى القصيدة ومجرد الشكل الشاعرى » قال « موضحا » إن استحالة رؤية نظام معين لا يمنع من كونه قائما » فليكن إذن هذا النظام غير مرئى لكن وجوده لامراء فيه . . . »

وسط هذه المناقشة توجد النظرية الخاصة بحرية الفنان .. فهمنا هذا . لكن الحرية فى مجال الفن وفى أى مجال من مجالات السلوك شىء والإباحية شىء آخر ، فهى لا تفترض أن نترك القانون جانبا لأنها هى القوة التى

تسمح لنا بأن نسن لأنفسنا قانونا . والنظام لا يقتلها لأنها ثمرة النظام الحلوة . انظر إلى تاريخ فن التصوير . » نعم . إن لمسة من ريشة تانتوريه أولويني أو كوريج أو رينولدز أو فيلاسكيز تأتى فى حرية تعادل حرية الهواء الطلق ، ومع هذا فهى دقيقة مضبوطة ، لكنها هى النظام الموروث من جهد بلغ عمره خمسمائة عام ، نظام يمكنها من أن تكون طليقة وأن تخرج أعمالا فنية كبرى . أطعها تكن حرا كذلك وبدورك ، لكن الحرية الكاملة لن تتأتى فى الأشياء الكبيرة والصغيرة على السواء إلا بخدمة كاملة متقنة» (٧٣).

ماذا تكون هذه « الخدمة المتقنة » فى مجال الفن إن لم تكن تكييفا بين العمل الفنى وبين الهدف الذى يرمى إليه ، بناء على مقاييس يقبلها الفنان وتعمل على إضفاء الجمال عليه ؟ فكم من قيود على الفنان أن يتحملها وينتصر عليها . فمن مقاومة ضد المادة إلى حدود يفرضها تشريح جسم الإنسان على النحات أو المصور ، إلى قوانين الضوء والظل الخ . وبدلا من أن تكون هذه القيود عاملا على استعباده تجدها بين يدى ذى الموهبة أو العبقرية وسائل لتحرره ، لأن الفنان يحتاج إليها لكى يشغل دفعته ويوجهها ، ولكى يستطيع التغلب على الأشياء كلها .. » ويمكن أن يقال كذلك إن الوحى ينحصر فى سلسلة من العقبات ينتصر أو يقضى عليها ، وإنه — أى الوحى — لا يتحرك بحرية إلا بعد أن يعرف كيف يخضع لهذه العقبات ويكافح معها مدة طويلة لكى يسيطر عليها جميعا . ولعل أحسن المرتجلين وأصحهم من أمثال ديموستين قد اضطروا إلى غزو موهبتهم والتمكن منها . . وأولئك الذين يتمتعون أصلا بهذه الموهبة لم يستخدموها استخداماً سليماً إلا بعد ان جاهدوا فى صبر طويل ليتمكنوا منها ... مثال هذا سيزار فرانك الذى ظل راكعاً خلال ربع قرن من الزمان بعد انتصاراته الأولى ، وكان فى هذا أشد حكمة من « سينيه ، الذى أفاد من موهبة سهلة ولم يفعل شيئا يخلده الزمن» (٧٤).

يعتبر سترافنسكى – خطأ أو صوابا – ثوريا ، ومع هذا فما من أحد يشك فى جرأته .. ومع ذلك فما من أحد أيضاً أصبح أكثر منه نبيا بشر بحكم الإرادة . « من منا لم يسمح أبدا أن الفن شىء آخر غير مملكة الحرية ؟ .. إن هذا النوع من الكفر ينتشر انتشاراً واسعاً وبنفس الدرجة لأن الناس يعتقدون أن الفن شىء خارج عن النشاط الشائع ، لكن لا يمكن – لا فى الفن ولا فى غيره – أن نبنى شيئا على أساس ضعيف ؛ فالشىء الذى يكون على العكس من السند الأساسى لا يمكن إلا أن يكون على العكس من الحركة . وفيما يخصنى أقول إننى أشعر بنوع من الرعب عندما أشرع فى العمل وأجد نفسى أمام ما لا نهاية له من الاحتمالات ، وأشعر بأن كل شىء مسموح به لى .. فإذا كان فى استطاعتى استخدام كل شىء .. الطيب والردىء على السواء ، وإذا لم يكن هناك ما يجعلنى أقاوم شيئا ما ، لأصبح أى مجهود أقوم به عديم الفائدة ، إذ أننى لا أستطيع أن أشيد شيئا على لا شىء ، وكل محاولة تصبح هكذا عديمة القيمة . فهل أنا مرغم إذاً على أن أضيع فى هوة الحرية هذه ؟ » لا . . فلكى يتخلص من هذا الدوار تجده من ناحية يتعلق بأهداب الموضوع ، أى بضرورات الشىء الذى يقوم بعمله ، ومن ناحية ، أخرى يخلق لنفسه قواعد معينة . وفى هذه الحالة تنحصر « حريتى فى التحرك فى إطار الضيق الذى حددته لنفسى وبنفسى ، ولكل مشروع من مشروعاتى . بل وسأقول أكثر من هذا : إن حريتى تكبر وتتعمق كلما حددت حدود مجال عملى تضييقا ، وكلما أحطت نفسى بعقبات أكثر عدداً .. وكلما فرض الإنسان على نفسه قيودا ، تحرر من هذه السلاسل التى تقف فى سبيل تفكيره .. وكلما فرضت الرقابة على الفن ، وكلما حددت حدوده واعماله ، ازداد حريته »(٧٥) .

ماهى إذاً مآثر هذه القيود وتلك الحدود ؟ .. ما محاسن هذا الخضوع ؟ .. ماهى ؟ .. هناك جملتان تلخصانها إنه « كلما رفع عنى قيد حرمت من قوة

وتحكم القيد لا يوجد إلا للحصول على دقة التنفيذ » . وكان ليوناردو دا فنشى يقول إن القوة تتولد من الضغط وتموت بالحرية . « والذى لا يبالى يفخر بعكس ذلك ويقضى على الضغط ، يحدوه فى هذا أمل ضائع فى أن يجد فى الحرية أصل قوته ، فلا يجد فيها إلا تحكم النزوات وفوضى الأهواء» (٧٦). ولكيلا نتحدث مثلا عن أعمال سترا فنسكى نفسه ولا عن آخرين غيره كثيرين — ابتداء من مقطوعة « فن اللحن المتكرر » لباخ — هل يظن أن رافيل فى دور « الكونشرتو من أجل اليد اليسرى » فقدشيئا ما لأنه قلل من وسائل التنفيذ ؟ أليس العكس هو الصحيح ؟ « إن الضغط وتضييق إمكانيات التعبير فى عمل فنى يصوره عازف بيانو أكتنع يركز لدى رافيل جميع القيم وجميع أنواع الجرأة وجميع قوى الشعر الرقيق » (٧٧) .

لقد كان من الضرورى قطعاً تفنيد هذه الأسطورة الخبيثة التى تقول بوجود حرية دون مقاييس أو حدود ، لكن من الضرورى أيضا أن نحتفظ بموقف معقول وألا ننتقل من إفراط إلى إفراط . فليست كل القيود سليمة ، وليست جميع النظم بمواتية لإطلاق الحرية الحقة ، ولكى نبقى فى مجال الفنون نقول : «إن من المؤكد أن الفنان فى حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ، لأنه يبدع شكلا . فعبقريته الخاصة ، يخصبها الوحى ، تود لو تصادف ملابسات ملموسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها مثيراً ، ومن نفسه لاعباً فناناً ، لكن يجب أن تكون هذه التحديدات هى بعينها التى تحدد الحالات المختلفة طبقا لتباينها الحقيقى ، فالتقاليد التعسفية ، التى تكون غريبة على المحتويات الفعلية لكل حالة قد تؤدى إلى تنفيذ أعمال متكررة دميمة ، وقد تقضى فى الحال على خصب الاختراع لدى المبدعين . فليس إذا من المقبول أن تتعدى القيود حدود مجال البرنامج الواضح بحيث تتطلب صيغا معينة للأسلوب (٧٨).

فالواقع أن إرغام الفنان على أن يكيف نفسه بمبادىء غير جوهرية ، تؤخذ على أنها مقدسة وتعتبر كأنها « قوانين أبدية للجمال » لن يؤدى أبدا إلى فن حي تعبيرى ، بل يؤدى إلى الجفاف والتقليد الأكاديمى العتيق . لهذا لا يكفى أن يقلد قوانين الماضى لكى يخلق عملا جميلا ، ولا الأشكال المصرية القديمة أو الرومانية القديمة ليخلق عملا فنيا ذا موضوع دينى . ولقد رأينا هذا مثلا فى أعمال مدرسة « بيرون » . ودون أن نذهب فى هذا إلى حد بعيد نقول كم هناك من تشويه وجمود يرجعان فى تاريخ الفنون إلى القواعد التى كانت تفرضها قاعات الفن التقليدية أو هيئات الحرف أو التقاليد ؟ .. وكم من مرة — رغم مايقول فينشى — مات الفن من القيود واختنق لعدم وجود الحرية ؟ ..

هكذا نرى أن القيود ليست حلوة بالنسبة لجميع الناس ، ولا فى جميع الأحوال ، فغالباً ما تؤدى إلى نتائج عكسية لا تتفق وتلك التى يتوقعها جيد وفاليرى وآخرون ، ولطالما ندد بها كلوديل قائلا : « يلوح أنهم يريدون القول بأن الضغط فى ذاته يضطرنا إلى إجراء رقابة أكثر شدة ، وإلى عدم الاكتفاء بأول تعبير يطرق الذهن ، وبأن هذا يرغمنا على رسم شكل أشد ثباتا وأكثر صلابة وأرفع فنا .. وهنا أنكر تماما قيمة الضغط ، لأن قيد القافية كما يمارسه شعراء البارناس يضعف قوة البحث عن ألفاظ اللغة لدرجة ضخمة ، وهنا يضطر الشاعر إلى أن يتبنى أشكالا تتكرر تكراراً رديئا وإلى أن يقنع بما يأتى إليه وبأشكال ثابتة يستخدمها لأنها أكثر سهولة من غيرها . فالقوافى مثلا ليست وفيرة فى النغمات التى تعتبر جميلة بوجه خاص بالنسبة للأذن ، فالمقاطع التى تخرج من الأنف مثل « أن » و «أون» و «أين» تجد فيها قوافى لا حصر لها ، فى حين لا تجد أية قافية فى النهايات الجميلة مثل « اميل humble » و « بوبر pourpre » وسامبل simple .. » (٧٩)

وأخيراً — وهنا ندخل فى أعماق الأمور — يجب أن تكون التقاليد

المفروضة على الفنان ذات طبيعة خاصة تسمح له بأن يوجد التوافق بينها وبين استعداداته الذاتية . لا تذكرن هنا المحاسن التى قدمتها قاعدة الوحدات الثلاث للشاعر المسرحى راسين، ولا القاعدة التى كانت ترغمه على تصنيف أبيات الشعر ذات الاثنى عشر مقطعا بالقوافى « الجافة» ، ولقد لعبت هذه القواعد التقليدية ولا شك دوراً عظيما فى تدهور الفن المسرحى الكلاسيكى. لكن ما من شك أيضاً فى أنها عملت منذ أيام راسين على إضعاف نغم اتصف بكثير من الحرية . . . هل تحاول أن تفرضها مثلا على كلوديل ؟ ما زال الأمر هو أن نعرف ما إذا كانت طبيعة القيود هى أن يصبح الإبداع غثا أو أنها تعاون فى مساندته وفى تحديد أسسه الأولى . لا يكفى هنا القول بأنها يجب أن تشبه قواعد اللعب التى ينصرف إليها كل فنان انصرافا حرا، بل لابد أن نضيف إلى هذا أن من الضرورى أن تصبح هى فى نفسه بمثابة قانون حى للعمل والتقدم ، وأن تضفى على فنه الذى يمارسه هو طبيعته هو، وأن تندمج بهذه الطريقة فى كيانه الإبداعى، وأن يوجد التوافق بينها وبين طبيعته هو فى يسر وسعادة ورغبة » وبالاختصار فإن « القواعد لا تساعد العبقرى إلا بقدر قابليتها للتوافق ورغباته العميقة بصفته إنسانا ، وإلا بقدر كونه إنسانا حيا تعمل هى على إذكاء حيويته وحساسيته»(٨٠)

وقد يوافق أشد أنصار النظام تمسكا بهذه التحفظات التى ذكرناها ، لكنهم يلجأون أحيانا إلى الدفع بطريقة التعبير عن فكرتهم دفعا شديداً بقصد إجادة محاربة خطأ ما . . . . غير أن أعمالهم تدل على أنهم كانوا يتمتعون بكل حرية داخل قيودهم الاختيارية ، وعلى أنهم أخذوا نصيبهم من الصراحة والحرية عندما أرادوا هذا. وهم لا ينكرون خطر القيود التى تفهم على حقيقتها ، فعندنا فاليرى مثلا يقول : « إن إبداعا موسيقيا ما لا يهبط إلى مستوى مجرد الملاحظة ، كما سبق، واعتقد كثيرون جدا من الناس الذين عملوا فى جفاف وجعلوا من القواعد قواعد سخيفة ثم أثاروا نتيجة

لهذا ردود فعل فظيعة » (٨١) . ولا يجهل فاليرى نفسه مع ذلك تباين الطبائع الفنية ، فهو الذى يقول أيضا : « أما عن نفسى فإنى أعتقد أن جميع الناس على حق، وأنه يجب أن يعمل كل كما يريد » (٨٢) .

غير أن تعبير « يعمل كل كما يريد » لا يعنى أن يعمل بأى طريقة كانت. وكلوديل إذ يطالب فى قوة شديدة بحقوق الناس فى الحرية لن يذهب إلى هذا الحد ، وصحيح أنه يصرح بقوله : « إنه لا ينبغى أن نعمل متعمدين ، فالفنان الذى يبدى انتباهه إلى فنه ، مثله مثل البهلوان الذى ينتبه إلى قدميه . وآلهة الشعر عذارى طاهرات ينفرن من الشدة ويتلخص مذهبى فى الشعر فى هذه الحكمة القديمة : لا تقف فى وجه الموسيقى. دعها تنبع وحدها .. أعد نفسك لكى تأتى » (٨٣) . ومع هذا فكلوديل لا يكتب جزافا ؛ فقد كتب كتاب « فن الشعر » على أسس وقوانين استقاها ليستخدمها هو طبقا لمتطلبات عبقريته . أضف إلى هذا أنه ، وهو مؤلف « الرأس الذهبى » ، لا يمكن أن يكون قد استطاع كتابة هذا المؤلف إن كان قد « منع » موسيقاه من الخروج بدرجة أعلى قليلا من تلك التى سمح لنفسه بها . فليكن النظام إذاً ذاتيا فرديا وتلقائيا كما يراد ، لكن لا بد من النظام كنظام . وكما قال فاجنر على لسان أحد شخصياته فى نهاية « أستاذة الغناء » : « كون لنفسك قاعدتك ثم طبقها » . لكن لنفرض كذلك أنه قد لا يكشف الفنان عن قاعدته هو إلا بعد أن يكون قد طبقها . . .

مصارفات سعيرة

لا يكون العمل خصبا إلا لدى الفنان الذى « يضم شيئا بين أحشائه » كما يقال . . . ويمتلك كنزا داخليا يستمد منه ، وموهبة للتعبير عن مشاعره بلغة معينة . ولن تكون العقبة خلال العمل ذات فائدة ، ولا الضغط وسيلة للحرية ، ولا الصعوبة وعداً بالجمال ، إلا بالنسبة إلى روح جبارة لها قوة

الانغماس فى الكفاح . إننا نتجه عن طريق هذه الزاوية الملتوية نحو اللامنطق باعتباره أصل كل إبداع ، وما هو غير شيء يستحيل شرحه أو إنتاجه .. . إنه الشيء الذى نسميه فى لغتنا الدارجة : الوحى أو الإلهام .

إن العمل الكلاسيكى فى نظر « جيد » هو ذلك الذى لا يتصف بالجمال إلا لأنه يحوى رومانتيكية يكبح الفنان جماحها ، فإبداع هذا العمل يتطلب إذن ضرورة كبح الجماح،وضرورة وجود قوة جارفة تستطيع ذلك . ولقد كان نيتشة يؤكد أنه لولا أن العناصر « الديونيسية » تنبض فى قلب الفنان نبضاً شديداً ، لا تصف النظام « الابولينى » بجمود وبرود قاتلين . رغم هذا فاللامنطق الذى نتحدث عنه هنا غالباً ما يظهر كما لو كان متواضعاً يأتى تحت ستار المصادفة ، على أن التنفيذ يحتفظ للفنان بمفاجآت عجيبة ومصادفات مثمرة لا يتوقعها . ونظننا قد اقتنعنا بهذا فعلا . ونتساءل ألا يجوز أن تكون « موجة الشعر » إذا شقيقة الحظ السعيد ؟ . . ألا يمكن أن تحتوى العبقرية بما تتصف به من صبر طويل على حظ طيب ؟ . . . إن هذا هو رأى فاليرى : ما نجاح العمل الفنى إلا نتيجة« اشتراك بين المعجزات والجهود الإرادية »(٨٤) .

وإذا بحثنا الأمر بالنسبة لادجاربو ، شعرنا بضيق يرجع إلى أننا نتناقض وإياه ، فهو يقول فى نص شهير له إن مولد العمل الشاعرى لا يمت بصلة ما بما هو غير مفهوم أو غير متوقع . إن الحقيقة كلها قائمة فى هذا . . . فى أن العمل الفنى يتم بيد طولى ، بالبحث والحساب الدقيق المنظم ، حسب رأيه، فهل نصدقه ؟ إنه يقول إنه كتب قصيدة « الغراب » بهذه الطريقة التى يقول عنها : « أريد أن أثبت بوضوح أنه ما من عنصر اشترك فى تكوينها يمكن تفسيره بالمصادفة أو البديهة ، وأن هذا العمل قد تقدم خطوة نحو نهايته فى دقة وتدقيق منطقيين يتم بهما حل مسألة فى الرياضة»(٨٥) .

ويحلل «بو» هذا التركيب المنتظم تماما أمام أعيننا: كانت نقطة البدء فيه « رغبة فى كتابة قصيدة ما ترضى ذوق الشعب والنقاد معاً ». ومن هنا — على ما يظهر — كانت ضرورة استنتاج كل شيء، كما يحدث فى نظرية رياضية: كانت ضرورة تحديد حجم القطعة « يمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة »، وتحديد الأثر الذى ينتج عنها بحيث تكون « موضع تقدير عالمى »، وإعداد موضوع الحزن الذى لا ينفصل عن جمال القصيدة، واستخدام « اللازمة المتكررة » باعتبارها « الركيزة التى تدور الآلة كلها حولها».. وكلمة «هيهات!» التى تفرض نفسها بفضل نغمتها ذات الحنين، والغراب الذى توضع فى فمه هذه الكلمة، والموت الذى يبرر وجودها . . . وأخيراً الحب . . . حتى نبكى الموت » .

وفى إطار هذه العوامل الدقيقة تكونت فكرة القصيدة كما يقول، ولسوف يكون لدينا « عشيق يبكى عشيقته بعد موتها . . . وغراب يكرر استمرار هذه الكلمة : هيهات . . ثم كانت الوسيلة الوحيدة للربط بين العشيق والغراب أن نتخيل أن هذا الغراب يستخدم تلك الكلمة ليجيب عن أسئلة العشيق » .

ونحن نتساءل : هل تكونت قصيدة الغراب حقا بهذه الطريقة ؟ . . إن من حقنا أن نشك فى هذا ، لأن من المؤكد أن الشاعر لا يجهل فى أى اتجاه سوف تسير القصيدة التى يفكر فيها ، وقد رأينا أنه يعلم هذا لكن فى بعض الغموض ، فهو لا يشك فى أهمية كل المصادفات التى سوف يقابلها فى الطريق ، ولا يتنبأ بالمخاطرات الجذابة التى تعدها له عبقريته ، فيرتجل أولا تحت تأثير فكرة أو عاطفة ، ثم يكشف عن نفسه بنفسه تدريجيا » (٨٦) .

و « بو » حين يكتب « الغراب » يكشف عن نفسه فيجدها كما كانت منذ مدة طويلة ، لذا نعتقد أنه قد اختار موضوعا وتفاصيل يحبها ، وقد اختار

رمزاً يحبه هو كذلك ... لكن الموضوع والتفاصيل والرمز هي التي سبق لها أن اختارته هو أولا. دليل هذا أن القصيدة تعكس عقدته النفسية وكل ما يستولى عليه من أوهام ، ودليل هذا أيضا أن هناك قصائد أخرى صدرت عن قلمه فى نفس الوقت الذى صدر عنه « الغراب » ، ويفوح منه عبق نفس الضجر ونفس العمق فى الألم . بهذا تكون صورة « الغراب » قد ترددت على نفسه ومخيلته من قبل ، ويصبح التعليل الذى يعلل به « بو » مولد « الغراب » أشبه ما يكون بالتبريرات التى يعرفها جيدا أطباء الأمراض النفسية ، وهى وإن كانت صحيحة ، إلا أن تفسيرها يرجع إلى حالة القلق والغثيان التى تحدث دون أن يكون لها تعليل مباشر» (٨٧) هكذا . . كما هو الشأن فى أى مجال آخر — تتم المرحلة الأولى من العمل فى الظلام لاشك فى هذا ، ويأخذ كل من العمل والمصادفة على عاتقه ما تبقى .

لقد كان ه . فوسيرن عالما كبيرا بأسرار فن التصوير . إنه شرع فى كتابة « نظرية الحدث الطارىء » : ولولاه لما علمنا شيئا عما ندين به لهذه الكنوز غير المتوقعة التى يمليها العلم فجأة، أو التى تكتبها ريشة مليئة بالثروة، أو تلك التى تقذف بها فرشاة على لوحة مرة بعد أخرى ، فتقترح فكرة ما ثم تدفع باللوحة والرسم والتشكيل بالحفر فى اتجاه لم يكن يتوقعه الفنان نفسه . إنها كثيرة هذه الكنوز لدى أسرة الخياليين الذين يرون مالا يراه الآخرون . . عديدة لدى سادة الفن الذين يتمتعون بروح المجازفة كما يفعل بيكاسو اليوم . ألا يحكى أن مكس إرنست كان يحك لوحته على الأرض ويستخدم ما تقدمه له المصادفة الرئيسية نتيجة هذا الاحتكاك بين اللوحة والأرض ليبنى خيالات شيطانية مذهلة . ؟

هكذا أسطورة الفنان اليونانى « الذى كان يقذف بقطعة من إسفنج مبلل بالألوان فوق رأس حصان صوره ، ولم يكن قادرا على تصوير الزبد فى فمه ، إلى أن فقد الأمل فى هذا . كانت هذه الأسطورة ذات مغزى

عظيم . . . فهى تعلمنا أن من الممكن إنقاذ كل شىء فى اللحظة التى نعتقد فيها أن الأمل قد فقد منا فى الحصول على شىء ما . . تعلمنا هذا رغم أنوفنا. وليس الأمر هكذا فحسب ، بل هى تدعونا أيضاً إلى أن نفكر فى موارد المصادفة ، لكننا بهذا نقف موقف المعارضة من نظرية التلقائية الذاتية والآلية ، فى حين أننا بعيدون أيضاً عن الخطوات السديدة التى يخطوها العقل ، فتحن هنا كآلة تسير، ويتكرر فيها كل شىء ويتراكم، ثم يحدث فيها حدث طارىء نجهله تماما . . . ويضطرنا إلى أن ننى فى شدة قاطعة وجود نوع من الحياة لا نعرفه . وجهلنا هذا يتعلق بالتقابل بين هدف واضح وقوى غامضة لا نعرفها . لكننا نعرف أن الفنان يتقبل ماتقدمه له الطبيعة وكله اعتراف لها بالجميل . فيستولى على المنحة المقدمة فى مهارة ورشاقة ليخرج لنا منها حلما جديدا . يقال عن « هوكوزاى » إنه أتى يوما بلفة من الورق فرشها على الأرض ثم سكب عليها إناء مليئا باللون الأزرق ، ثم غمس أقدام ديك فى إناء ملىء بلون أحمر، وأخذ يروح ويجىء بها فوق لوحته بحيث ترك الديك آثار أقدامه فيها . . فخرجت لوحة رأى فيها الناس جميعاً أمواج نهر تسوتا، وهى تحمل أوراق أشجار الخيزران وقد احمر لونها من من فعل الخريف» (٨٨) .

ويفيد الشاعر بدوره من هذه المصادفات السعيدة التى يقدمها له القدر ، وهى مصادفات تأتى فجأة لتربط بين الفكرة النابتة الأولى وضرورة فنية ما أو تأتى لصالح نداء يطلقه نغم ما ، أو لمصلحة تركيب لفظى ما ، وأحيانا بحكم القافية وحدها . استمع إلى قول فاليرى هنا : « الفكرة الغامضة. . . النية . . الشعور التصويرى الزاخر . . . كل هذا يرتطم بالصيغ الثابتة المعروفة وبالموانع ذات المقاومة للأوزان التقليدية ، فتخرج من الارتطام أشياء جديدة وصور لانتوقعها . . إن هناك نتائج مذهلة لتلك الصدمة التى تحدث بين الإرادة والعاطفة من جهة، ومن جهة أخرى مالا نشعر به من تقاليد متفق عليها » (٨٩) .

وقد تنجم الفكرة نفسها — وبالتالى بيت الشعر ومغزاه — عن ربط عشوائى . لذا قال عالم الرياضة هـ. بوانكاريه إن الشعراء ينتصرون علينا ، فالمصادفة لديهم تأتى بقافية ما تعمل على إخراج نظرية من الظلام. ويؤمن كوكتو على هذا القول ويحب أن يكرره ويضيف إليه معلقا : « إن هذه الكلمة تحوى عظمة تبلغ من القوة ما لا يسمح لى بتفسيرها ، فالحقيقة أننا إذا أخذنا فى البحث عن حصاة فى الأرض تشبه أخرى نعرفها ، فمن الجائز أن نعثر على كنز » (٩٠) . . ويجب بطبيعة الحال أن نفيد من هذا الكنز كما يحدث حين نصقل جوهرة ما . ولقد قال ريفردى كذلك : « إن الفن يبدأ حين تنتهى المصادفة ، ومع هذا فإن كل ما تجلبه المصادفة يضفى عليها ثروة جديدة . . . ودون هـذه المصادفة بصفتها مصدراً لن تبقى إلا القواعد الثابتة » (٩١) .

هذا والقول بأن الشعر يصبح عبارة عن مجموعة قواعد فحسب دون تلك الكنوز التى ندين بها للمصادفة أمر يعنى المساواة بين المصادفة والوحى. يلوح هنا أن سترافنسكى لم يتردد فى إقرار هذه المساواة حين قال «إن المبدع الحق لا يحتاج إلى الجرى وراء شىء يبحث عنه ليكتشفه . . لكن المعروف هو أن الذى يثيره دائما ويدعوه للعمل هو أقل حدث يسترعى انتباهه . . حدث يقود عمليته ويوجهها . . فإن انزلقت إصبعه مثلا ، التقط هذه الانزلاقة العشوائية واستخرج منها فائدة أو استبان عيبا . والفنان لا يخلق الحدث الطارىء ، بل هو يلاحظه ليستوحى منه ، ولعل هذا هو الوحى الوحيد له . . فمؤلف الموسيقى يبدأ فى تأليف دوره كما يبحث الحيوان عن شىء يأكله ، ونحن نبحث وننتظر . . نبحث عن لذة تقودنا ، توجهنا فى هذا حاسة خاصة . . لكننا قد نصطدم فجأة بعقبة مجهولة ، فنشعر بصدمة تعمل على إخصاب قدرتنا الإبداعية » . ويضيف قوله إن هذا التعاون الذى تقدمه المصادفة غير المتوقعة ملىء بإمكانيات لم تكن قائمة ولم نبحث عنها

« وهى تأتى فى ميعادها لتخفف من جفاف ما قد يكون جافا فى الأعمال الصادرة عن إرادتنا المادية » (٩٢) . هكذا كان موقف ريفردى على وجه التقريب .

لكن ما من داع يدعونا إلى أن ننسب إلى مؤلفينا أقوالا لم يشاءوا قولها يوماً . إلا أن ذكر المصادفة وحده فى شرح الإبداع الفنى أمر معناه أننا نضع الإبداع موضع مالا يقبل التفسير لا أكثر ولا أقل . على أن أحسن مايمكن أن تقدمه المصادفة للفنان هو أن تقترح عليه فحسب ، وعليه بعد ذلك أن ينظم ويؤلف ويكون . لذا لن تكون هناك مصادفات سعيدة إلا بالنسبة لرجل يعرف كيف يلتقطها ويفيد منها . مثال ذلك عندما كان « فليمنج » يبحث عن صندوق فى معمله ، ولاحظ فى أحد صناديقه أن زرع ميكروب التقيح قد ذاب بفعل العفن المتكون فوق سطح الإناء . ثم ذهب يشرح لزميل له هذه الظاهرة فلم يحصل من زميله هذا إلا على نتيجة غامضة حيث قال له : « نعم هذا شىء هام » .. لكن فليمنج رأى فيه أكثر من هذا . . رأى فيه ظاهرة خارقة للعادة جعلته يترك كل أعماله الأخرى ويشرع فى دراسة ذلك الفطر الضئيل الذى يوقف عمل البكتريا الخطيرة. وكان أن اخترع البنسلين من المصادفة ، تلك المصادفة التى تقدم للإنسان فرصته الأولى ؛ ولو أن العبقرية نفسها هى التى عرفت كيف تستوضحها وتفيد منها لتستخدمها .

وليس الأمر فى مجال الفن بمختلف عن هذا . ويعلق سترافنسكى على هذه الحقيقة فيقول : « إن القدرة على الملاحظة والإفادة من مزاياها أمران لا يتمتع بهما إلا من كان يمتلكهما أو . . على الأقل فى المجال الذى يعمل فيه ، وإلا من كان يتمتع بثقافة مكتسبة فى مجاله وبذوق طبيعى فيه . . إذ ما هو الشىء الذى يوجه اختياره ؟ . . إحساس غامض وغريزة ينبع منها هذا الذوق باعتباره قدرة تلقائية سابقة للتفكير » (٩٣) . وتصبح المصادفة

هكذا ــ حكمها حكم العمل والصعوبات والقواعد ــ موجها يوجهنا من جديد نحو أهم شيء . ألا وهو الموهبة .

على أن « المــادة والعمل ومقابلة المصادفة كلها أمور ليس من شأنها اقتراح الحل المطلوب إلا على ذلك الرجل الذى يتمتع بالموهبة لابد أن تكون قد ولدت نحاتا لكى تميز وتفهم ماتقترحه عليك الشرايين. ولابد أن تكون موسيقياً أصلا لكى تفهم ماتسمع من نغمات غير سليمة وتقدر العلامة التى تخرج من هذه النغمات . ومن الضرورى تماماً أن تكون قد ولدت من رجال المال لكى تكتشف من خلال تطورات السياسة العالمية ما سوف تكون عليه أحوال المــال من ارتفاع أو احتمال هبوط» (٩٤). هكذا نجد القدرة بادىء ذى بدء . . إن امتلكها الفنان بشكل من الأشكال كان على الدوام فنانا موهوباً .

الفصل الرابع

المادة والصورة

يؤدى العمل المستوحى أو الموحى المصطبغ بالعمل الشاق ، كما وصفنا مسالكه ، إلى إنتاج شيء ، هو العمل الفنى ، سواء أكان هذا العمل بناء أم لوحة ، أم تمثالا ، أم قصيدة شعر . أم قصة ، أم مقطوعة موسيقية . هذا الشيء لا يخلقه الفنان من لا شيء ، بل إنه يستخدم المواد الأولية ، ينظمها ويرتبها ويخضعها لفكرته ، كما يفعل العامل حين يصنع قطعة من أثاث ، أو صانع أوانى الفخار حين يشذب جرة . وهكذا يصبح صنع العمل الفنى دائماً ، من بناء ونحت ورسم وتأليف مسرحية أو سيمفونية ، وتنظيم خطوات رقصة أو باليه . . . يصبح بمثابة إملاء صورة معينة على مادة معينة .

عنصران متميزان بيد أنهما لا ينفصلان

ها نحن أولاء نرى القارىء وقد رفع حاجبيه عجباً . . . وهو يقرأ كلمتى المادة والصورة ، أو نراه يبتسم ابتسامة ساخرة تبعث إلى فمه بالثنايا . . . إيه ؟ ماذا . . . ؟ هل نعود إلى المناقشات المدرسية العقيمة..؟ هكذا نتساءل : ألم تفقد هذه المناقشات معناها وفائدتها بعد أن ندد بها ديكارت ، واستهزأ بها موليير وتركتها منذ زمن بعيد علوم الطبيعة ؟ ! . . أمن ضرورة بعد هذا لتفهم الفنون الجميلة؟(١)

لا بد أن تكون هناك ضرورة حقاً . . ما دمنا لم نتمكن من الاستغناء عن هذه المناقشات إلا بصعوبة ، ولم يظهر حتى يومنا هذا إلا القلائل من مؤرخى الفن ، ومن علماء الجمال بنسبة أقل ، ممن استطاعوا تجنب هذين

العنصرين التقليديين : المادة والصورة . ما من داع إذن لأن ندهش . . ففكرة المادة والصورة فكرة لم تصنعها الفلسفة ، ولم يطبقها أحد على أمور الفن تطبيقاً جزافيا أياً كان ، بل إن مصدرها الفن . لقد فهم أرسطو حين نظر إلى الفنان والعامل وهما يعملان ، ألا ينحصر أى نشاط يرمى لصنع شيء ، فى إضفاء صورة معينة . ؟ هكذا يصبح التميز بين الصورة والمادة جزءاً من علم الجمال ، لأنه إذا كان العلم قد ألقى جانباً بهذين العنصرين فالفن إذ يعود إليهما ، يكون قد استعاد ما كان ملكا له .

ثم إننا نتساءل : هل يصبح ضروريا على الأقل ، لكى نستخدمها استخداماً سليما ، أن نضفى على التميز بينهما معنى جديداً . كثيرون هم الذين يرون هذا ومن بينهم « فوسيون » حين يقول : ما زالت تلازمنا المتناقضات القديمة بين الروح والمادة ، وبين المادة والصورة التى يلازمنا فيها التضارب بين الصورة والمعنى . إن كل من يريد فهم شيء من الصـــورة لا بد وأن يتخلص أولا من هذا التناقض « لماذا » ؟ لأن رائحة علم ما وراء الطبيعة تفوح منها وبأسوأ مافيه وبأشد عيوبه ، فى حين أن علم الجمال يريد أن يكون « علم مشاهدة وظواهرية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . ثم إن من الضرورى بوجه خاص أن نعترف « لا بالكيفية التى تتجسم بها الصورة إن صح القول فحسب ، بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسيما فى ذاته » (٢) .

ولقد تحدث فوسيون حديثاً رائعاً عن حياة الصورة المجسمة فى المادة ويدين له هذا الفصل من الكتاب بكل شيء تقريباً ، ولعل من الخسارة أن أرسطو لم يقرأ إلا قليلا جداً من تلك ، ولو أنه فعل هذا لعرف أن تعليم ستاجيريت وبداهاته الشخصية تتفق معه فى كل النقاط . هذا وليست المادة والصورة عند أرسطو إطلاقاً ، كما سيكون مستقبلا ، وحدات قائمة بذاتها « نقصد كائنات غامضة تختفى وراء المظاهر ، بل إنها بالأحرى أدوات تحليل تقابلها ناحيتان من الواقع الحقيقى ، هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة لم تدع يوماً

أنهما « متعارضتان » أو « متناقضتان » ، فهى تعرف هى الأخرى أن الصورة تجسيم دائماً ، والمادة والصـــورة فى ذهن الفيلسوف لا تقبلان التعارض ، بل ولا تقبلان الانفصال بينهما ، فهما تكملان إحداهما الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش إحداهما فى عزلة عن الأخرى ، فلا مادة دون صورة ، ولاصورة بلا مادة . والمادة التى لن تـكون إلا مادة — نقصد المادةالأولى التى تحدث عنها المدرسون تصبح إمكانية خالصة لا تتمتع بوجود ذاتى خاص بها ، ولن تـكون فى ذاتها إلا العدم .

والشيء الذى يسمى باللغة الدارجة مادة له فى الأصل صورة ، فهو أصلا هذا أو ذاك . لـكن لا بد لنا أن نزيد من توكيد هذه الحقيقة حتى نـكون مخلصين لأرسطو . فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر . ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً ؛ فمادة ما لن تـكون ماهى عليه دون صورة ما ، كذلك لن تـكون صورة ما هى عليه دون مادة ما . ومن غير الممكن إلا فى الصناعة أن نسكب فى نفس القالب رصاصاً أو جبساً ، أو أن ننحت صورة مطابقة لأخرى فى الرخام أو فى الخشب . وتصبح الصورة فردية عند الـكائنات الحية طبقاً للمادة وبدرجة أعلى ، فإن الروح بصفتها الجسد لا ترتبط به فحسب ، كما يرتبط سجين بآخر بسلسلة تربط بينهما ، بل إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها ، فى حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته ، بحيث أغدو وقد أصبح جسدى صورة من روحى ، وروحى صورة من جسدى إن صح التعبير . وسوف نفـكر فى هذا حين نتحدث عن العمل الفنى الذى يقترب من نواح عدة من الـكائنات الحية ، بل وحتى من الـكائنات البشرية حيث تتجسد الروح فى الجسم . هذا ما كان يمكن أن يوافق بين أرسطو وفوسيون .

ولسوف نتحقق حالا من خصب هذه المبادىء وقيمتها الـكبرى . ولنبين أولا كيف توضح توضيحاً جديداً بعض الحقائق التى أثبتناها

سابقاً ، ذلك أن التضامن بين المادة والشكل هو الذى يثبت صحة التماسك بين المذهب والتنفيذ ، وقد سبق أن قلنا إن من الممكن أن نكتشف عن جديد ونحن نعمل باعتبار هذا من أثبت القوانين فى علم الجمال . فلقد كتب آلان يقول : « إن السر الأكبر فى الفنون وأكثرها اختفاء هو أن الإنسان لا يخترع بقدر ما يصنع»(*) فلا يمكن بالتالى إلا أن تتمثل لنا الأشياء تمثيلا خاطئاً – فلنكرر هذا – إذا افترضنا أن الفنان يدرك داخل نفسه الصورة المثلى لعمله الفنى حتى يحققه بعد هذا فى مادة ما ، وما من شك فى أن النحات أو المصور يبدأ فى فكرة ثم يسير فى سرعة وثقة تتزايدان بنفس قدر معرفته بما يريد أن يعمل ، لكن ليست هذه الفكرة بأى حال صورة عقلية طبق الأصل أو نموذجا عقلياً انطبع مقدماً بكل خصائصه ودقائقه ، للتمثال أو اللوحة التى يجرى تنفيذها .

ولن يكتشف الفنان الصورة أو يحددها إلا خلال عمله فى المادة نفسها. «فالتخيل والرسم ، أو التخيل وتنفيذ البناء ليسا بشيئين ولا بفترتين من الزمن . وإدراك نمط ما موجود مقدما على شكل شبح ، وترجمته بالتنفيذ ، أمر خيالى فى ذاته» ** .

وبتعبير آخر ، وكما ذكرنا آنفا ، ليست فكرة الفنان هى بعينها التى

---

* انظر « أوليات علم الجمال » ص ١٥٥ . ولنذكر هنا كلمة بنزاك المعروفة : يجب على المصورين ألا يفكروا والفرشاة بين أيديهم (العمل الفنى المجهول · طبعة بلياد ٤٠٣) ولو أن بلزاك كان يريد أن يقول أصلا إن على المصور ألا يثقل كاهله بالنظريات حين يعمل ، مادامت النظريات لا تحتوى فى ذاتها خصبا ما، وما دامت خطيرة على فنه.

** انظر آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ٤٣ · · لاينبغى أن نترك أنفسنا فريسة للخطأ بقراءة تصريحات المصورين الذين يدعون أنهم لا يبدأون تنفيذ عمل ما دون أن يكون كل خط فيه قد حدد مقدما فى أذهانهم . وكان آنجر يقول إن على المصور أن يضم لوحته « كلها فى رأسه » قبل تنفيذها ولكنه كان يقول أيضا « إن أطول فترة يقضيها المصور البارع هى التى يقضيها فى التفكير فى لوحته كلها » . « الواقع أن تصوير اللوحه كلها ذهنيا جزء كبير من العملية التى تتلخص فى إيجاد شكل لها » . انظر جيلسون ص ١٦٨ .

تتحرك فى عالم غير المحسوسات ، بل هى فكرة ملموسة ، أو بتعبير أدق « فكرة تشكيلية تطابق تلك التى يتم التعبير عنها فى الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية » (٣) . وهى تتفتح وتنمو فى تكتل وتتخذ صورة وتماسكا حال التماسها بالمادة ، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسمها فى مادة تقبل هى حدودها وتقبل هى ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا .

يذكر أن ناقداً أخذ يهنىء أوسكار وايلد لأنه « ألبس فكرته أقاصيص طريفة» فرد عليه وايلد يقول : « يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية . ما من أحد يريد أن يفهم أنى أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة » ومع كل فالمصور يفكر بالخطوط وبقع الألوان . وفنان البناء يفكر بالأحجام ، والشاعر بالكلمات والنغم والاستعارات والرنين . من أين أتى إذا جفاف الأعمال الفنية الرديئة وبرودها ؟ . . من أنها نفذت تماماً بناء على رسم نهجى أجرى مقدماً ، كما يحدث عند تركيب إنسان آلى من واقع إنسان عادى. أما الأعمال الأخرى التى ينتجها الفنانون الحقيقيون فإنك تجد فيها حرارة الحياة وحركتها لأنها ولدت من نقطة حية أخذت تمتص المادة تدريجيا وتبنى جسدها .

لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذى سوف « يخلقه » قبل أن يخرج هذا الشيء من بين يديه . وهو لا يعلم ماسيكون عليه هذا « المخلوق » تماماً قبل أن ينتهى . وهو بنفسه يتابع ابتداء من مفهومه ، وقد استولت عليه الدهشة والذهول أحيانا ، يتابع تقدم الفكرة وتناسقها وتحولها كلما تحقق منها جزء، وكلما اكتست باللحم وجرت فيها الدماء . وهو أول من تصيبه الدهشة حين يرى الوجه أو الصورة التى جاءت من النطفة الأولى بعد أن تكون قد سيطرت على المادة وشبعتها وأصبحت شكلا ملموسا بشيء له

وزن وإطار وأحجام . » والفنان كذلك ناظر متأمل فى عمله الذى يتولد — هكذا يقول آلان . فبيت شعر جميل لا يتخذ أول الأمر شكل مشروع يتم بعد ذلك ، بل إنه يسير نحو الجمال ويراه الشاعر هكذا وهو فى سبيله إلى قرضه » (٤) . ولكى يصبح التمثال جميلا فى نظر النحات الذى نفذه ، لابد وأن يكون هذا النحات كما قال فاليرى قد ضرب « آلاف الضربات الرنانة البطيئة التى تؤدى إلى الشكل الذى سوف يتكون » (٥) . وهكذا يكون الإبداع كما يقول « بازين » هو «ذلك العمل البطىء الذى يتقدم نحو رسم تقريبى سبق وجوده فيما وراء الشعور ، فاللوحة التى يجرى تصورها لوحة نشعر بأننا نعرفها شيئا فشيئا ، دون أن نعرف أبدا مقدما ماذا سيكون عليه وجهها الحقيقى تماما » (٦) .

من هنا كان الخطأ القائل — إن أردنا أن نعبر فى دقة تامة — بأن العمل يمكن أن يكون قدره دون الفكرة وبأن تنفيذه أقل قدراً من تصوره. ذلك أنه ما من أحد أقدر من الفنان نفسه على رؤية نقائص أعماله ، ومن هنا كانت أزمات اليأس التى تصيبه ، ومع ذلك فقد قال القصصى «كورتلين» رغم أنه لم يكن رومانتيكيا . . قال « إن واقع الفنان الحقيقى ليس فى أنه يتأمل فيما يفعل ، بل فى أنه يقارن ما فعل بما كان يريد أن يفعل ، وقد استولى عليه الحزن خلال المقارنة » فهو إذ يقارن ما صنع بمثل أعلى للكمال يحمله بين طياته ، لا يستطيع إلا أن يصب اللعنة على ما لم تتمكن عبقريته من أن تفعل . لكن مقارنة العمل الفنى الذى يكتمل بفكرة كانت تشغل فكر الفنان مقدما امر يعنى الاستحالة والهراء ، لأن هذه الفكرة لا تعتبر شيئا خارج العمل الذى تبحث هى عن نفسها فيه لتكشف عن نفسها بنفسها .

فكل ما يملك الفنان التحقق من وجوده هو أن العمل قد نجح أو أخفق

جزئيا أو كليا . على أن التنفيذ الهزيل هو الذى يدلنا على هزال الفكرة، باعتبار الفكرة الفنية هى التى تؤدى إلى التنفيذ ، فإن لم تكن كذلك فهى غير موجودة أولا قيمة لها. لاداعى إذاأن يمتدح لنا البعض نتيجةلهذا تلك العظمة المزعومة لمذاهب أو مفاهيم ما دام التنفيذ يقف أمامها وقفة تتقدم فيها قدرة الفنان على تطبيقها . ولا داعى لأن يقول لنا الفنان إذن : لن أكتب أجمل أبياتى الشعرية ، . . آه . . لن أصور لكم أحسن لوحتى إلخ . . فما هذه إلا لغةمن لا إرادة لهم ، لغة الحالمين وضعاف النفوس ، لا لغة أهل الفن .

جمال المادة

إن «الصورة» كمبدأ هو مصدر جمال الصورة ، فكلمة Forma «فورما» التى ترجمتها الصورة فى اللاتينية تعنى «الجمال» ، لكن ليس معنى هذا ألا تتصف المادة — أو على الأصح — المواد التى يستخدمها الفنان بالجمال ، لأن الذى نعنيه بالمادة هنا ليس بالمادة فى ذ تها . . نقصد تلك المادة الأولى التى يتحدث عنها الفلاسفة والتى تعتبر شيئا فى ذاتها ، بل هى المادة الملموسة الحقيقية ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر إلخ . . . وهى هكذا مادة لم تشكل ، وفى نفس الوقت تقع فى إطار الوجود المستمر والوحدة والتحديد . وما دامت لها هذه الصفة فإنه يصبح لها جمال خاص بها ، يساعد إلى مدى كبير على إيجاد جمال العمل الفنى . ومن هنا كان حب الفنان لها ، ومن هنا أيضا كانت قدرتنا على تعرف مهارته الفنية ، ولو جزئيا ، من الذوق فى اختيار المواد الجميلة ، وفى اللذة التى يشعر بها حين يحورها ويعمل فيها .

مواد جميلة . . . طبعا تلك الأحجار النادرة والمعادن الثمينة التى يضفى عليها الجواهرى والصائغ قيمة ما عن طريق نحتها وصقلها ودقها وتركيبها

وتلميعها وغير ذلك من أعمال يقوم بها . وهكذا تصبح « للفضة فصاحة خاصة،فهى تحمل بين جنباتها أسرارا لا تدلى بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعا . والحقيقة أن بياض الفضة يمنحها مظهرا من الليونة و يضفى عليها برودا . لكن ما إن تأتى المطرقة لتدق لوح المعدن لتشكله ، حتى ترى ذلك اللون الشاحب وقد جاءت إليه الحياة وأخذ ينبض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز . . . . إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر ، والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والهبوط . . . كل هذا يضم سرا كبيرا . . . هو علة وجود الصائغ الفنان » (٧) .

إن المعجون الملون هو المادة التى يستخدمها المصور أساسا ، وهى التى يعرفها المصورون منذ اختراع التصوير بالزيت فى القرن الخامس عشر . وتتميز هذه المادة فى آن واحد بالسيولة وثبات القوام ، الأمر الذى يسمح لليد بتشكيلها كيف تشاء ، فهى ليست فى ذاتها جميلة فحسب ، بل إنها تعطى الفنان كذلك إدراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، سواء أخذ هذا الفنان يفرشها على لوحته بفرشاة ويحكها حكاً خفيفاً أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على الاتساع بالسكين . يقول لنا ديلاكروا : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان فى هذه اللحظة . . . كم أتوق إلى هذا . . . . إنى أريد أن أفرش لونا دسما سميكا على لوحة داكنة أو حمراء ! ! . » (٨) .

واليوم تجرى بحوث فى كل اتجاه . . . وصل بعضها إلى أن أوحى لأصحابها بأنه قادر على أن يحصل من المادة المستخدمة فى التصوير وحدها على تأثيرات فنية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . يتحدث هؤلاء

المدعون عن « الفن المحسوس » أو الفن الخام . ولقد أسمى أحدهم لوحاته « عجينة عظمى » ! . . .

هذا حل متطرف للمشكلة من العسير أن يستمر ، ولكنه يدعو إلى الاهتمام، لأنه يلفت انتباهنا نحو صفات هذه اللوحة التى قدرها المصورون والهواة وامتدحوها لجمال عجينتها فحسب . . . « من منا لم يتوقف أمام لوحة من لوحات المصور « شاردان » حتى ينسى هذا الغليون وذاك الإناء المنزلى، وذاك الصندوق الأزرق الذى توضحه لنا اللوحة ، ويعجب إعجابا جما بهذا الطعم اللذيذ الذى تنتشى به العين كما ينتشى الإنسان من طعم مأكول لذيذ ؟ إننا نكتشف بدورنا ما نشتهى وما يرضى شهيتنا . . إن الناظر إليها نهم يحب هذا الملمس الدهنى السميك، الذى يتشقق كما يتشقق إناء من خزف قديم مر عليه الدهر كما لو كان نبيذا طيبا معتقا . . . . إن مادة التصوير صلبة طويلة العمر كالمعدن ، لينة لبية كالنبات ، حية تثير الشهوة كالجسد » (٩) .

إن كلمة « المادة » كما تستخدم عادة تعبر ، لا عن الأجسام المادية وحدها بل كذلك كل ما يستعمل فى صنع شىء ما ، وفى كل ما يدخل فى تركيب شىء ما . فنحن نستطيع التحدث عن مادة موسيقية ، ونقصد بها النغمات الناتجة عن صوت إنسان أو آلة موسيقية : وهى نغمات جميلة فى ذاتها يطيب الاستماع لها حتى قبل أن تتشكل على هيئة دور موسيقى منتظم . فنغمة المزمار أو الكمان أو الأرغن أو النفير تبعث السرور إلى السمع ، كما تبعث السرور إلى البصر ألوان الزرقة والقرمزى والأصفر الداكن . والموسيقى رجل يحس بالسعادة عند سماع النغم ، ولذلك فهو يطلب إليها الكثير ويريدها طيبة ، واضحة لينة ، دقيقة . لقد كتب أحد معلمى الأطفال يقول : « من الضرورى إفهام الطفل أن النغم الموسيقى عكس الصياح أو النغم الجاف الذى يطلقه تلقائيا . ومن الضرورى أن تتوافر فى

تعليمه نغمات تكون على أكبر جانب من الرقة والسيولة المطلقة . لابد أن نطالب بهذا دون هوادة. وإلى أن يستيقظ ذوق الطفل فيصبح قادرا على التفضيل . ولعل أول تدريب صوتى ينحصر فى « تسييله » أو ، إن صح التعبير ، تنظيف سطحه ، إن نحن أردنا أن نعثر تحت القشرة الجـامدة الخشنة على عجينة ناعمة غضة ، دهنية الملمس » (١٠) .

وذوق المادة ذات الرنين الجميل فى الموسيقى هو الذى يوقظ لدى الموسيقى اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية ، ويقوم صانعو الأعواد والبيانو والأرغن ، وكذا الآلات المخترعة حديثا بهذا التحسين . والمعروف هنا أن « ليزت » و « شوبان » قد ظهرا فى اللحظـة التى انتهى فيها إيراد ، وبلييل ، من صنع البيانو فى شكله الأخير ، ويمكن اعتبار أعمالهما صورة عظيمة لقدرات هذه الآلة المدهشة . ولقد قيل هنا إن مجموعة أصابع البيانو هى التى تسيطر على وحى كبار مؤلفى الموسيقى ، وإن صوتها هو الذى خلق وظيفة الموسيقى كموسيقى (١١) .

وليس مثال البيانو مثالا وحيدا فى نوعه . إذ يلوح أن الكونشرتو ، لم يولد إلا من رغبة فى إظهار قدرة الآلات والإفادة منها . وفى إطار هذه الحقيقة كتب كل من باخ ، وهندل و هايدن ، وموزار ادوار كونشرتو ليتم إيقاعها ، لا عـلى بيانو كبير أو كمان عادى أو كمان كبير فحسب ، بل كذلك على المزمار ، أو على الناى ، أو القيثار ، أو البوق ، أو النافور ، أو النفير ، أو الصور . . . ولذا كان فى الإمكان أن يقدم الاوركسترا ، أنغاما ممـيزة ، كتلك الى أشار إليها كل من برلييوز ، ومندلسون . والمعروف أن عناصر الأوركسترا قد ازدادت خلال القرن التاسع عشر بعد أن انضمت إليه آلات السلستا ومجموعة السكسوفون والاكسيلوفون، على يدى سان سانص فى « رقصة الموت » كما انضمت إليه بعد هذا آلات كهربائية و «بطارية » حين تطلب إيقاع الجاز .

ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضا ، هذه المادة هى « الـكلمات » ويقول فيكتور هوجو : «لابد أن تعلم أن الـكلمة كائن حى » (١٢) . على أن الـكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة فى معناها ، بل هى كما يقول « تيوفيل جوتييه » تحوى عـدا معناها ، وعدا كونها كلمة فى ذاتها . . . تحوى جمالا وقيمة خاصة بها ، كالأحجار الـكريمة التى لم تصقل بعد ولن تركب على أساور أو عقود أو خواتم » (١٣) ، ولـكل منها إذا صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم . فهى إما ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما خفيفة ، قاتمة أو صافية ، قاسية أو حنون ، والأذن هى التى تميز الـكلمات وتتذوقها وتقدرها قدرها باعتبارها صورا سماعية . لـكنها بصفتها صورا محركة تصبح من اختصاص الحلق والفم وجميع أعضاء الجهاز الصوتى ويقول كلوديل « إن الشاعر يميز الـكلام من واقع طعمه، بفمه دون أن يتكلم » (١٤) . ويقول كذلك : « الـكلمات كأنواع النبيذ ، تتذوقها باللهاة أو مؤخر الحلق ويظهر مقدمة اللسان وباللثـة والشفاه » (١٥) .

وموهبة الأديب تتضح من طريقته فى تذوق معنى الـكلمات وتقدير قيمتها ، فهو ينتقيها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لا سداً لحاجات فـكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها . وبقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلمنا بيير لوى « أن الـكتابة تعنى وضع الـكلمة مكانها وأن معرفة الـكاتب لطريقته فى الـكتابة تمـكنه من أن يخلق من الصوت الرخو رنينا . . وتمـكنه من أن يصدر من الحديد اللين رنينا يرتجف كما لو كان يلقى عليه بمطرقة صنعها هو لهذا الغرض » كان هذا السر عبقرية كاوديل أيضاً . وهو يقول : « علينا أن نؤدى زيارة لصانع الأحجار الـكريمة .. وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها لنا فى فراغ يده أو فوق قطعة من معمل أسود ! ! إن الجوهرى الصحيح هو الذى يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . لعل هـــذه الحصاة

ذات المظهر التافه هى التى تضفى الشعاع الساطع على العقد فجأة . . . . لقد انفجرت « كاسيوبيه » بكاء فى الليل عندما رأت حجراً غابر اللون من نوع « عين الهر » (١٦) .

ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان؟

تعتبر المواد الأولية التى يستخدمها الفنان فى عمله جميلة ، لأنها أصلا ذات صورة معينة . ولا يمكن لنفس هذا السبب أن تكون هذه المواد قابلة للتشكيل بأى شكل كان خلال العملية الفنية ، فهى ترفض هذا الشكل وتقبل ذاك . وبتعبير آخر : « تتمتع المواد الأولية — كما قال فوسيون — بميول شكلية خاصة . . . وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رفيعا يرمى إلى تشكيل كتلة صماء ، بل إن من الضرورى أن تعتبر المـــادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفنى » (١٧) .

وهناك حقيقة أولى لا يمكن أن تكون ذات فائدة لنا ، ذلك أن الحجم يتغير تبعا للمادة التى تنصب فيها الصورة ، سواء أكانت هذه المادة رخاما أم برونزا أم خشبا ، كما تختلف باختلاف طريقة تصويره ، سواء بالماء أو بالزيت ،وبطريقة نحته بالمحفر ، أو طبعه على الحجر . أليس هذا أمرا عجباً ؟ لا . . لأن من الصحيح أن الأحجام لا تظل هى بعينها فى مختلف الحالات المذكورة ، ما دامت تتوقف على الضوء الذى يوضح بروزها وفراغها ، ويجعل فى سطحها تعبيرا عن كثافتها النسبية . غير أن الضوء نفسه يعتمد على المادة التى تستقبله وتنزلق عليه فى سيولة أو تثبت فوقه ثباتا أو تخترقه بدرجة تقل أو تزيد ، وتضفى عليه جفافا أو دماثة .

إن من الواضح أن تفسير المسافة فى فن التصوير متوقف على المـادة

التى قد تحددها أو تجعلها بلا حدود ، فالحجم لا يظل بعينه تبعا لكونه مرسوما بعجينة خالصة أو بطبقة لامعة تفرش فوق بطانية أولية» (١٨) .

ونتساءل : هل ينتقى الفنان المواد التى يستخدمها ؟ سوف نوافق مقدما على أنه ينتقيها « لا لسهولة العمل بها ، أو — بالقدر الذى يعتبر فيه الفن سدادا لحاجة حيوية ، لأن استخدامها أمر لازم فحسب ، بل بالأحرى لأنها مواد يجب أن تعامل معاملة خاصة، ولأنها تعطى أثرا معينا » . إن الصفات التى يتصف بها العمل الفنى، وبالذات شكله الخارجى، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فاذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التى يتعين عليه استخدامها لوجدنا أن العمل الفنى قد تغير تغيرا كاملا . ألا يلاحظ أن « معبد البارثينون قد صنع من الرخام ، ولهذا أهميته القصوى ، وأن الإطارات التى صنعت فيما بعد من الأسمنت خلال ترميمه لتتخلل الأعمدة قد أصبحت أشد قسوة مما لو كان المعبد قد تهدم ؟ » (١٩) .

ولو كان تمثال هرميس لبراكسيتيل قد صنع من البرونز لأصبح تمثالا آخر غير ذلك الذى نعرفه ، وربما كان معادلا له من حيث الرشاقة ، لكنه كان يصبح مختلفا عنه تماما . ولو كان تيرنر قد استخدم الوان الزيت بدلا من ألوان الماء فى « الاكواريل » لما أصبحت لوحاته من الأكواريل على جمالها المعروف . والسبب فى هذا بسيط ، فهو يتلخص فى أن الخفة والرشاقة والانتعاش التى تتصف بها لوحة الأكواريل ترجع إلى المواد المستخدمة فيها ، أى إلى الورق الأبيض واللون المذاب فى الماء . وإذا أضفت بعض الصمغ إلى الماء لحصلت على مادة أكثر ثباتا ، وشعرت بتغير الشكل فى الحال . وذلك أن « الجواش » (أى ألوان الماء المختلطة بالصمغ) أكثر ثباتا وقوة وتركيبا من « الاكواريل » ، كما أنه أكثر وضوحا وأقل خفة منه . هذا ويمكن أن نبدى نفس الملاحظات فيما يتعلق بالرسم ،

فكل منه الحبر والقلم الرصاص والحجر الأسود والأحمر الدموى والطباشير كلها مجتمعة أو منفصلة » صفات محددة . . . ولكل منها لغة خاصة بها . ولكى نؤكد هذا نستطيع القيام بتجربة تتلخص مثلا فى أن يقوم « آنجر » بنقل لون حمرة الدماء التى استخدمها « واتو » بالقلم الرصاص . . . أو — بشكل أبسط — نقل رسم رسمه صاحبه بالفحم واستخدام اللون الأحمر بدلا من الفحم ... إن نحن فعلنا هذا لوجدنا أن اللوحة تكتسب خواص أخرى غير متوقعة على الإطلاق . . . . بل لوجدنا أنفسنا أمام عمل فنى جديد تماما » (٢٠) .

ورغم هـــذا لا يستطيع الفنان أن يتصرف تصرفا كاملا فى اختيار المواد التى يستخدمها ؛ فهو مضطر إلى أن يأخذ فى اعتباره طبيعة هذه المواد، وإلى أن يتفهم عمله بناء على ذلك . مثال هذا فنان بناء يكلف ببناء كنيسة: نجد هنا أن الكنيسة لا تتخذ نفس الشكل - إذا كان الفنان يعرف فنه جيدا — إن هى بنيت بالحجر أو الأسمنت، فالحجر ثقيل يحتاج إلى أعمدة قوية ، ولا يسمح بتغطية مساحة معينة إلا إذا استخدمت القبة ، وحيث إن القبة تؤدى إلى امتداد جانبى ، فإن من الضرورى إقامة سند مقابله . وكنيسة البازليك الرومانية ، والكاتدرائية القوطية أيضا ، بما فيها من صحون ثلاثة أو خمسة ، وأبراج وأقواس ذات عقود ، وقباب عليا ترجع فى شكلها هذا إلى نفس الضروريات المادية . أما الأسمنت ، فهو على العكس من ذلك ، خفيف نسبيا ، يمكن صبه على شكل ألواح عريضة . ويعطيه الحديد المسلح صلابة ومقاومة . ومن هنا كان الأسلوب الجديد الذى يتطلبه للأسطح الحاملة التى لا توضع إلا بالحد الأدنى اللازم ، ونتيجة للحوائط الرقيقة ، كما هى الحال فى كنيسة رانسى، حيث نجد أن الأغطية المسطحة قد حلت محل القباب كما هو الشأن أيضا فى كنيسة رونشان. وقد نجد أيضا أن الصحون الجانبية قد ألغيت ولا يبقى إلا قوس واحدة يخترق

صخنا ضخما ، كما نرى كنيسة القديس بيوس العاشر فى مدينة لورد .

وإذا كانت الصورة تتوقف على نوع المواد المستخدمة ، فهو يخضع أيضا للخواص الفردية لهذه المواد . فالنحات لا ينحت الخشب أو الحجر بوجه عام. بل إنه ينحت هذه الكرة الخشبية المعينة وهذه الكتلة الحجرية التى تتقدم إليه كأى مثيلة لها وتضم الصفات والعيوب الخاصة بها هى ماذا يعمل هذا النحات إذاً ؟ « إنه يريد تمثالا للحرية ولكنه ليس حرا . ربما يتمكن من اختيار نوع الحجر ، لكن للحجر كثافة وعروقا وألوانا وعقدا ، ولا بد له أن يتكيف وإياها ، بل ولابد أن يخضع لها . . ويتعين عليه أن يقرر الفكرة التى تجعل منه هو شبيها بالحجر » (٢١) .

هكذا كانت الحال زمنا طويلا ، وما زالت أحيانا إلى اليوم بالنسبة للموسيقيين .فهم بصفتهم رؤساء أوركسترا أو رؤساء فرق غنائية، يقومون بالإيقاع على نوع من البيانو أو الأرغن . . . وسواء أكان اسمهم ليونين أو جوديمل . . أم بالسترينا أم باخ أم سيزار فرانك ... كلهم لا يعلمون فن التجريد . بل إنهم كانوا يؤلفون أدوارهم لهذه الفرقة المعينة أو ذلك الأوركسترا الذى يرأسونه بالذات .... أو لذلك الأرغن الذى يعرفون خواصه ، وتلك الكنيسة التى يعرفون خواصها السمعية . . « والمادة هى التى توجه الخيال وتقود الإبداع وتشكل التنفيذ الفنى: فإذا كانت الأصوات خشنة كتبت لهم موسيقى قوية . وإذا كان المغنون على شىء من الدقة كتبت لهم موسيقى متقنة ... وهنا تصبح النتيجة مؤكدة.. فيكفى مثلا صوتان لكى يصدر رنين الموسيقى وبسمع » هذا صحيح لدرجة يمكن أن نقول معها : « إن تأليف الدور الموسيقى يصبح ناقصا من حيث تضامنه مع المادة إن تم إدراكه بعيدا عن هذه الظروف المباشرة الملموسة المؤدية إلى إيقاعه على أن المادة وحدها هى التى تعمل على التوصل إلى كماله ومتانته الأصيلة فيه » (٢٢) .

وهكذا نرى أن المادة لا تكتفى باصدار رد فعل مباشر على الشكل ،

بل إنها هى التى غالبا ما توحى إلى الفنان وتقـــدم له الفكرة وتصبح نتيجة لذلك مصدر الوحي . ومن منا لم يعتقد مرة أنه يرى وجها على جانب صخرة يراها عرضا ، أو فى ثنايا شجرة ما أو فى حافة بقعة مداد سقطت عرضا على الورق؟« منْ منَ الفنانين لم يقدم رسما بدأه بفضل المصادفة؟ وأى مثال لم ينحت صورة رجل أو حيوان فى جذر شجرة ؟ إن الظروف التى تحيط بمثل هذا اللعب ظروف يسهل فهمها ، وربما كانت عاملا يساعد على توضيح فن النحت كله . أين إذا فى مثل هـــذه الحالات ، النموذج المتبع ؟ إن النموذج هو مانراه عرضا فى الشيء نفسه ، ذلك الشيء الذى يبدو باسما أو غير باسم، والذى يظهر أولا، كما لو كان رأس رجل أو حصان أو خنزير أو وحش ،وما النموذج إلا شيء يختفى فى الحجر أو الخشب ويجب تحريره . لكن كيف يتم هذا؟ إن النموذج نفسه هو الذى يوضح لنا طريقة تحريره حين يظهر لنا أوضح من غيره ، ونحن نقوم برسمه طبقا للصورة التى يظهر بها . إن كلا من الذين مارسوا نحت عصى أو رؤوس « الأراجوز » فى جذور الشجر سوف يفهمون ، وسوف يفهم كل الناس » (٢٣) .

ويؤكد تاريخ الفنون هذه التجربة الشائعة . ففى الأصل « كانت هناك محاولات لنحت الجبال أو صخور الشاطيء . . ولقد نحت قدماء المصريين صخور الشواطيء ، وكانت جزيرة الفصح — التى ابتلعتها المياه قديما — مليئة بمثات من أعمدة البازلت ، حيث أخذ النحات الساذج البدائى ينحت زوايا الوجوه المرعبة التى بدأتها الطبيعة » (٢٤) .

المعروف مؤكدا من جهة أخرى أن الأشياء الأولى التى جرى نحتها على هيئة كائن حى كانت عبارة عن أحجار صغيرة يذكرنا شكلها بأشكال الحيوان ، ولم يكن يحتاج الأمر إذ ذاك إلا إلى تسويتها ليصبح الشبه كاملا والفن الحديث الذى يجمع فى غالب الأحيان بين سذاجة البدائيين وجرأتهم لا يأنف من أن يقبل ما قد تفرضه عليه الطبيعة .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « إنى أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة . لكنها ليست من نتاج يدى تماما ، لأنى سرقتها من لوحة من خشب الشوح . وماكان لنا أن نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد. إننا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على السرقة أن نرى رأسا قد ارتسم على الرخام أو الخشب » (٢٥) ألم نر بيكاسو أخيرا وقد صور حيوانا ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوبة ؟ ! . .

هكذا يلقى الفنان الأسئلة على المادة أكثر مما نتصور ، ويستحثها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ماتقدمه من مشاعر . ومن الغريب أن نستمع إلى الفنانين الذين يحيون فيها الفضائل بعد أن كنا نعتقد أنهم غارقون فى أوهامهم . فهناك أوديلون ريدون يتحدث عن نفسه فيقول : « مامن تحليل نقوم به أكثر من ذلك الذى يتعلق بالمادة المستخدمة والتى تجذبنا ، فالمواد بدورها فى ذاتها تنطوى على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من نتتلمذ عليهم ، ووجودها يقضى على النظريات كلها . فعلى الفنان إذاً أن يتحسس «أسرارها» وكلماعرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضىء فى كماله إلا بفضل المواد » (٢٦) .

ويربط « ميرو » ربطا وثيقا بين موضوع المادة وناحيتى الوحى والتنفيذ فيقول : « والآن قلما أبدأ لوحة وأنا فى حالة من حالات الهذيان ، كما كنت أفعل من حوالى عشرين عاما . أو ، كما فعلت حوالى عام ١٩٢٣ ابتداء من أشكال نقترحها على الملصقات . والأمر الذى يهمنى اليوم أمر المواد الأولية التى أعمل بها فهى غالبا ما تزودنى بنقطة البدء التى توحى إلى بالأشكال التى أرسمها ، فأبدأ لوحتى دون أن أعرف ماسوف تنتهى إليه ، وأتركها جانبا إلى أن تختنق شعلة حماسة البداية ، ولا أستطيع النظر إليها خلال أشهر عدة ، لكننى أخرجها بعد ذلك وأعمل فيها بهدوء كما يعمل العامل الدقيق إلى أن تتخذ الأشكال فى نفسى حقيقة واضحة كلما عملت فيها

وبتعبير آخر ، فإنه بدلا من أن أبدأ فى تصوير شىء ما ، أبدأ فى التصوير فحسب ، وكلما سرت فى عمل هذا أخذت اللوحة فى الوضوح وفى اقتراح عناصر نفسها بنفسها تحت ريشتى ، وقد توحى بعض الخطوط التى تتركها الريشة عرضا وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب فى قماشة اللوحة أو بقعة تسقط على لوحة التصوير . . بيدء اللوحة ذاتها » (٢٧) .

نتائج

لا داعى هنا للإطالة ، بل يكفى أن نلخص قولنا ، وأن نواصل البحث « فاحترام المادة والصور الطبيعية التى نصادفها فيها ، وانعدام التناسق الذى يظهر فى ثنايا الأخشاب أو فى حبات الحجارة ، وخطوط الانقطاع أو التقاطع التى تظهر فى الألياف ، أو فى التشققات ، كل هذا جزء هام فى فن النحت ، بمعنى أن النحات لا ينحت مايريد . . بل أقول إنه ينحت مايريده الشىء ، ومن هنا يأتى الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنسانى حيث يحمل الشىء دلالة البشرية حملا أمينا ، وحيث تنطق المادة » (٢٨) . وليس لدينا ما نضيفه هنا إلى هذه الحقيقة المتينة عدا أن القانون الذى يتعلق بفن النحت يسرى أيضا على الفنون التشكيلية الأخرى تلقائيا ، بل ويسرى على جميع الفنون عامة ، وتنتج منه نتائج عدة تستخدم فى ذاتها كأدلة .

فإذا كانت « للمواد المستخدمة فى الفن قيمة صورية ، فهى لا تتغير فيما بينها ، بمعنى أن الصورة تتطور تطوراً خاصاً حين تنتقل من مادة إلى أخرى » (٢٩) . مثال ذلك دور « ميلوديا » يجرى تأليفه وبتم توقيعه على البيانو . أو مثل « فالس » ما من تأليف براهمز ، ثم يجرى توقيعه مرة أخرى على الكمان ، كما فعل الموسيقى الشهير جاك تيبو وجال به فى القارات الخمس . هذه الميلوديا لم تعد نفس الدور المؤلف أصلا ، ومن باب أولى يصبح استخراج نشيد غزل من الدور المسمى « دراسة » « لشوبان » ، بمثابة تشويه فحسب

للدور الأصلى . وتقل هذه القاعدة قوة فى حالة إخضاع تقاسيم الأرغن أو الأوركسترا للبيانو . أو على العكس من ذلك ، تقل تقاسيم بيانو أو أرغن أو الأوركسترا ، ولمثل هذه «التوافيق» فائدتها ،وجمالها أحيانا . ومع ذلك فإن التنفيذ الفنى والنغمات والقدرة الصوتية ، بل وروح البيانو أو الأرغن أو الأوركسترا ، كل هذا يختلف باختلاف الآلة . ولهذا فمن المستحيل أن ينتقل العمل الفنى من إحداها إلى الأخرى دون أن يغير من طبيعته ودون أن تتغير مادته وتختلف صورته[١] .

ويحدث أحيانا أن يكتب المؤلف الموسيقى نسختين من عمله الفنى . مثال ذلك « لوحات معرض » و « قبر كوبيران» ، وهما مقطوعتان كتبتا للبيانو،وقام كل من موسورجسكى ورافيل بتوقيعهما على الأوركسترا . لكن الأمر فى مثل هذه الحالات أمر إبداع جديد،ونتيجته ليست عملا أصيلا يزدوج بترجمته ، بل هناك عملان اثنان ، لايمكن لدرجة معينة إجراء مقارنة بينهما باعتبار أن أحدهما قد كتب للبيانو والآخر للأوركسترا .

وحيث إن المادة لا تستطيع إعطاء أى شكل كان ، فإننا «إذا أردنا نقل صورة من مادة معينة إلى مادة من نوع آخر ، لكان من الضرورى تعديلها » (٣٠) «فلا يمكن مثلا رسم صورة إنسان بالزيت بأن نلون رسما عمل بالقلم الرصاص ، لكن لكى نرسم صورة إنسان بالزيت بعد أن نكون قد خططناها بالقلم الرصاص لابد أن « نعيد التفكير» فى التخطيط بالرصاص أصلا ، فهاتان إذاً طريقتان مختلفان من حيث تحديد المعالم الخارجية للشكل، واحتساب الأحجام وملء الفراغات.ويرجع خطأ «أنجر»من حيث إنه يخضع كل شيء للرسم بالرصاص إلى أنه لم يفهم هذه الحقيقة تماما . لكن عبقريته

(١) يحدث هذا طبعا من حيث المبدأ ، لكن حدوثه لايتم دائما، فقد سمعت ألحانا مأخوذة من باخ وجرى توقيعها على مجموعة أكورديون ، وكان اللحن جميلا،بل ولم أشعر بخروج عن المقطوعة الأصلية ـ ويرجع هذا بلا شك إلى أن النغم فى ألحان باخ عنصر ثانوى ، وإلى أن الشكل للعمل الفنى بوجه عام ، وطبيعته تعتمد تقريبا دائما على العلاقات بين النغمات وعلى البناء الصوتى العام .

الحقيقية ترجع إلى أنه فهم بالغريزة هذا الفرق ، وهو الذى صور لوحات مدهشة بالزيت. وهو أيضا هذا الرجل الذى كان يرفض عرض لوحاته الزيتية ورسومه بالقلم فى نفس الوقت كما لو كان عرض النوعين معاً يسيء إليه .

وكلما اختلفت المادة اختلفت الوسيلة، «فالتماثيل الصغيرة والصور الصغيرة تدخل فى عالم آخر يتعين علينا قبول قانونه، إن هى نقلت على الحوائط بمعرفة عامل فنى فى الزخرفة» (٣١) ولعلنا رأينا هذا فى العصور الوسطى حين عمل مصورو القرن الثانى عشر فى زخارفهم من وثائق مصورة ، وحين اضطروا وهم يفعلون هذا إلى تغيير روح هذه الوثائق بما يتفق واحتياجات التماثيل الهائلة الموجودة إذ ذاك فى الأماكن المطلوب زخرفتها .

إننا نمسك هنا بمفتاح مشكلة تجرى مناقشاتها بشدة هذه الأيام ، ونقصد بها مشكلة تكييف القصة الأدبية لعرضها على الشاشة . وقد أبدى أدباء القصة وفنانو السينما هنا آراء متعارضة ، نعتقد أنه ليس من المستحيل التوفيق بينها ، فالقصة الأدبية والسينما لغتان مختلفتان، تبتعد إحداهما عن الأخرى ابتعاد النوتة الموسيقية عن صفير جندى شرطة الطريق . فما دامت هاتان اللغتان وسيلتين مختلفتين للتعبير فإنهما لا تستطيعان التحدث بنفس الشيء ولا التحدث بنفس الطريقة ، فالشيء الذى يسمح بإخراج قصة جميلة ليس هو بعينه الذى يقدم لنا فيلما جميلا ، بل وقد تكون القصة الطيبة خطيرة إذا لم يجرؤ المخرج السينمائى أن يتخذ لنفسه بشأنها حريات تقتضيها الضرورة. وإذا ما اكتفى بترجمتها كلمة كلمة على شكل صور . ويعنى هذا أن الثروة الخاصة التى يتصف بها العمل الأدبى الخالد لا يمكن أن تترجم الى لغة السينما، وأن مثل هذه المحاولات تنتهى بالفشل .

وعلى العكس من ذلك ، يجوز أن تكون القصة التافهة موضوع فيلم عظيم ، لأن فنان السينما يستطيع فى الواقع ، كما يقول جان رينوار ، أن

يضيف إليها كل ما ينقصها » ، والمقصود بالشيء الناقص هنا ما يحتاج إليه الفيلم ليكون جيدا ، لا ماتحتاج إليه القصة ، والأمر فى الحالتين مختلف تماما . لكن من هنا لا نستبعدأن تكون القصة العظيمة مصدراً لفيلم عظيم وقد أثبتت التجربة هذا . غير أن معنى هذاأن العملين الناجحين قد نجحا الآن أحدهما كتاب عظيم وثانيهما فيلم عظيم . ولأن كلا منهما يخضع لقوانينه الخاصة به والتى تنبع من المواد ووسائل التنفيذ المستخدمة فيه ، الأمر الذى يعنى أنه لا يوجد بين هذه القصة وذلك الفيلم أى تطابق ، بل الذى يوجد هو التجانس كالتجانس الموجود بين البصريات والسمعيات (٣٢) ويعنى هذا أيضا أن مثل هذا النقل من فن إلى آخر (القصة والسينما) وهو نقل يتطلب تعديلا شاملا ، ويرغم الناقل على استيعابه وفهمه طبقا لقواعد من نوع آخر . هذا النقل من فن إلى آخر عبارة عن إبداع جديد حقيق ، ولو أن المهمة التى يقوم بها رجل السينما هنا ليست سهلة ، وبخاصة أن عليه أن يتصور « السيناريو » تفصيلا حين يعمل لنقل القصة على الشاشة ، بل وأغلب ظنى أن مهمته هذه أصعب مما قد نعتقد .

والشكل المعين يتفق ومادة معينة دون غيرها ، ولقد عرفت بعض الفنون حالة من التدهور خلال قرون لأنها نسيت هذه الحقيقة ، ونريد هنا أن نتحدث عن فنون « الموزايكو » وأبسطة الحوائط المزركشة والتصوير الزجاجى التى ظنت خطأ أن فى استطاعتها منافسة فن التصوير ، لكن اتضح أنه « عندما يحاول أحد الفنون أن يخضع مادته الخاصة به لشكل يتعلق بفن آخر فإنه يتدهور » (٣٣) .

ويذكرنا هنا ج . لورسا ، متحدثا عن تمثال « ابوكاليبس » فى مدينة آنجية ، بالقاعدة الذهبية التى كان يتبعها صانعو أبسطة الحوائط ، فى العصور الوسطى فيقول : « مادام الصانع صانع بساط لزخرفة الحوائط فإنه لم يكن

عليه إلا أن يعمل لهذا الغرض فحسب » ومعنى هذا أنه لم يكن يحتاج إلى مناظر أو إلى جو معين ، بل كان عليه أن يشكل أشكالا بسيطة يسهل حل رموزها ، دون أن يترك فراغا كما كان عليه أن يستخدم ألوانا واضحة متقابلة أكثر منها « سائحة » تبعا لما تفرضه خيوط الصوف ذات الألوان التى لاتمتزج كما تمتزج ألوان التصوير الزيتى . ولهذا نرى أنه فى الفترة بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر « تنتقل الألوان من ١٧ إلى ٢٥ ثم إلى ٣٥ ، ثم إلى ٥٠ . ثم إلى ٣٠٠ و ٤٠٠ ، وإذا ماوصلنا إلى القرن الثامن عشر وجدناها قد وصلت إلى ٨٠٠ ، ولذلك كان هذا القرن منطوياً على اشد نكبة بالنسبة لفن الأبسطة الزخرفية، بل لقد مات هذا الفن لأنه أراد أن ينقل فن التصوير على اللوحة » (٣٤) .

وقد بدأ انهيار فن الموزايكو قبل ذلك ، ولنذكر فى هذا الصدد أن موزايكو « نافيسلا » التى حققها جيوتو ، والتى أعجب بها فاسارى لواقعيتها. ولنذكر أيضا أنها هى التى وجهت إلى الفن فى القرن الثانى عشر ضربة قاضية. فمن المؤكد أن قطع الزجاج الصغيرة التى تستخدم فى هذا الفن لا تستطيع أن تقدم لنا نفس الدقة وانطباع الحياة وخداع البصر التى يقدمها لنا فن التصوير والألوان . لكن فيما عدا أن المهارة والتشابه ليسا من قواعد القيمة الجمالية ، يجب أن نذكر أن فن الموزايكو لا يعطى لوحة ، ويشبهه فى هذا فن الأبسطة الحائطية والزجاج التصويرى . ولا يمكن ولا ينبغى أن نطلب إلى هذه الفنون الثلاثة مانطلبه فى لوحة مصورة بالألوان . ويلاحظ أنها إذا حاولت تقليد التصوير فإنها لا تنجح أحيانا إلا بدرجة مبالغ فيها ، لأنها غير مخلصة للمواد المستخدمة فيها ، وبالتالى فهى غير مخلصة لقوانين نوعها وتجد نفسها وقد فسدت من ذاتها. واليوم فهمناهذا ، ولذا فنحن نرى الآن نهضة فى هذه الفنون التى طالما تاهت فى طريق خاطىء ، وتعتبر اسماء

فنانيها من أمثال لورسا وبازين وفرنان ليجيه دليلا على أن هذه الفنون قد عادت إلى طريقها الصحيح .

والعلية التى تمارسها المادةعلى الصورة تؤدى إلى نتيجة محتومة هى أنه مامن عمل فنى يمكن أن ينتج إنلم تكن المادة منالنوعالذى يصحاستخدامه فى هذا الفن أو ذاك بالذات . ونحن نؤكد هذا طبعا فيما يختص بالأعمال الفنية التى توجد ويتم الاعتراف بها فى مادة محددة ، مثل اللوحة المصورة لا تلك الأعمال التى تتجسم كمقطوعة موسيقية فى مادة جديدة كلما أراد الفنان أن يعيد توقيعها أو تحقيقها . وفى هذه الحالة التى يعاد تحقيقها فيها نستطيع أن نقول إنها منتجة أو مبدعة من جديد ، لا أن نقول إنها منقولة مرة أخرى . وحيث إن موضوع المناقشة فى هذه النقطة محدود على هذه الصورة ، فإن من الضرورى أن نقتصر فى كلامنا على ذلك فى هذه الأيام التى تنتشر فيها عملية النسخ ، والتى يعتقد فيها كثيرون من الناس أن من الممكن الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالنسخة المنقولة ، والتى يبنى فيها مؤلف كتاب « صوت السكون » (مالرو) أساس طريقته على مواجهة الفوتوغرافية بالأعمال الفنية .

والقول بأن هذه النسخ المنقولة مقلدة ، وأنها تعتبر ذات قيمة أو أداة مساعدة للذاكرة ، لا غنى للطالب أو للمؤرخ أو الناقد عنها . هذا القول هو الصحة بعينها . والقول بأنها تفيد أكثر مما لولم تكن موجودة قول صحيح للغاية ، وخاصة حين لا يستطيع إنسان أن يرى الأصول ذاتها . والقول بأنها تعطى فكرة غالبا ما تكون دقيقةعنالعملالفنى ، وأنها تحتفظ بشعاع من جماله ، قول نوافق عليه. ولكنها لا تستطيع أبدا أن تكون بديلاعنه، أو مرادفاً له ، والتدليل على ذلك سهل للغاية فيما يتعلق مثلا بالمنشآتالمبنية أو بالتماثيل التى تكون كبيرة الحجم ، والتى تتنفس فى المساحة الواسعة وينبثق عنها جو معين ، أى تلك التى ترتبط غالباً بالموقع الذى تقوم فيه ،

والتى لا يمكن حقا معرفتها دون أن نجول فى موقعها هذا . وأنا أتحدى أى شخص يدعى أنه سبق أن رأى قبة كنيسة رونشان التى حققها لوكربوزييه ولا يعرف هذه القبة من خلال مجموعة من الصور الفوتوغرافية .

هذه الحقيقة تزداد صحة فيما يتعلق باللوحات ، لكن لابد أن نلاحظ أولا أن نسخ اللوحات لا يأخذ فى اعتباره الأحجام الحقيقية بوجه عام ، الأمر الذى يكفى لعدم الثقة بالنسخ ، فلوحة مثل « طاحونة الفطيرة » بحجم بطاقة البريد ليست هى « طاحونة الفطيرة » الأصلية ، ذلك أن بناء اللوحة وتوزيع أحجامها وكثرة أو قلة تفاصيلها وسمك الخط الملون ، كل هذا تم بإرادة الفنان،وطبقا للحجم المادى للوحة ذاتها كما يراها ، وهكذا يصبح تصغير النسب بمثابة القضاء على اللوحة كمجموع .

وحتى إذا كانت النسب تعادل الأصل فلن يكون لدينا المعادل البصرى للوحة ، لأن اللوحة مرسومة على قماش ، ونسختها المنقولة مطبوعة على ورق لامع ، وألوان اللوحة معجون يزيد أو يقل سيولة، وقد وضعته يد الفنان لمسةبعد لمسة. أما ألوان النسخة المنقولة فهى منقولة بمداد المطبعةعلى الورق ، وباستخدام الطرق الآلية . وكل هذه الفروق فى المادة لا يمكن إلا أن تؤدى إلى فرق فى الأثر الذى تتركه اللوحة أو النسخة . ولا شك أن من الممكن أن يميز الناظر فى النسخة كلا من دقة نسيج اللوحة القماشية وبروز اللمسة اللونية وسمك المعجون الملون . ما من شك فى أن ضياع البروز يؤدى إلى اختفاء حيوية اللوحة ذاتها ، وفيما يتعلق بالألوان ، خذ « نسخة دقيقة » واحملها إلى المتحف وقارن . ولسوف ترى فظاعة المصيبة إن أنت فهمت أنه يكفى أن يكون هناك بعض الفرق فى النغمة اللونية إلى أعلى او إلى أسفل ، أو فى لون أحمر ازدادت حمرته ، أو أصفر ازداد شحوبه نوعا . . . حتى ترى الخلاف يقوم بين الناظرين إلى كل من اللوحة والنسخة (٣٥) .

ويتساءل : هل يمكن أن يؤدى تقدم الناحية التنفيذية إلى استئصال هذه الفروق ؟ إنى آمل هذا . لكن لا يمكن أن تكون النسخة المنقولة بالنسبة للعين شيئا آخر غير صورة مصنوعة ، لا لوحة مرسومة ، وأحسن النسخ لا يمكن إلا أن يكون نقلا دقيقا لا يستطيع أن يعادل الأصل ، ولا يمكن مهما يكن تواضعها إلا أن تكون هى النسخة المنقولة ، ولقد كان كوكتو على حق حين قال : « إنها تشبه جرمين كالمرمر فى مواجهة جص صب فى قالب مصنوع ، كلاهما يشبه الآخر فى لا شىء » .

الفكر واليد والأداء

وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل الشكل أيضا عن طريقة التنفيذ الفنى ، أى عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفنى . ألم يثبت تاريخ الفنون أن استخدام مادة خام جديدة يؤدى دائما إلى اختراع وسائل تنفيذ جديدة ! . أو ليس من المنطق على كل حال ، أن مادة ما تخلق بالضرورة وسائل معينة لمعاملتها ، ويظل الاختيار بينها — أى بين هذه الوسائل — حراً ، ولكنها تستبعد وسائل أخرى استبعاداً مطلقا ؟ .(٣٦) « إننا مضطرون هكذا إلى أن نربط بين فكرتى المادة والتنفيذ الفنى وهما فكرتان لا تنفصلان أبداً » (٣٧) .

ولقد أعاد علماء الجمال المحدثون فكرة تنفيذ العمل الفنى إلى وضعها الذى يجب أن تصبح عليه، وخاصة بعد أن طهروا أنفسهم من الرومانتيكية والمثالية ، وأولوا الظروف الحقيقية التى تحيط بإنتاج الأعمال الفنية الكبرى حقها من الرعاية والانتباه . بل إن منهم من يبالغ فى هذا بعض الشىء . لكنهم ليسوا على خطأ — على الأقل — حين يبدون اهتماما خاصا بالنواحى العملية واليدوية والحرفية للإبداع الفنى . ما من شك فى أن النشاط الفنى نشاط روحى ، ولقد كان ليوناردو دافنشى يقول : «إن فن التصوير مسألة

عقلية » . ويقصد بهذا أن يحتج ضد بعض معاصريه الذين كانوا يعتبرون الفن عمل عبودية؛ ويضعون الفنان المصور ظلما فى نفس درجة عامل الجص، والمثال فى نفس درجة قالع الحجارة من المحجر ، وفنان البناء على مستوى البناء . وبهذا لا يمكن أن نقوّله ما لم يقل ، من أن الفن ينمو على مستوى الروح أو العقل المطلق لدى كليهما ، وأن التنفيذ المادى يناسب العامل اليدوى ، وأنه لا يشرف الفنان أن تتسخ يداه .

فالواقع أنه مهما تكن هذه الملاحظة فى ظاهرها عادية تافهة ، فالفنانون ليسوا قبل كل شىء عقولا كبيرة أو قلوبا ضخمة تغرق فى أفكارها وتهزها عواطفها . بل إنهم « قبل كل شىء مخلوقات زودت بأيد » (٣٨) . ويعلمنا فاليرى أن الخيال يؤدى إلى الغثيان ، وأن التغيرات التى تطرأ على الفكر أو على الأحوال العاطفية طارئة لا يمكن الإمساك بها أو تثبيتها. ما الذى يستطيع وقف التغيرات ويضفى عليها شكلا وثباتا إن لم تكن اليد ؟ على أنه «مهما تكن القوة الاستقبالية والإبداعية للعقل شديدة فإنها لن تؤدى إلا إلى صخب داخلى لا يوقفه إلا اليد فالرجل الذى يحلم يستطيع أن يستقبل الرؤية من مناظر فائقة الجمال ، أو من وجوه ذات جاذبية كاملة. لكن ما من شىء يثبت هذه الرؤية لأنها لا تستند إلى شىء ، ولأنها غير مادية ، ولأن الذاكرة لا تستطيع تسجيلها إلا تسجيلا خفيفا للغاية ، كما تسجل ذكرى أى شىء عابر . والذى يميز الحلم من الحقيقة هو أن الرجل الذى يحلم لا يتمكن من إنتاج فن ما، لأن يديه لا تعملان ، ولأن الفن يتحقق بعمل الأيدى » (٣٩) .

فاليد أداة للإبداع ، ولكنها أيضا أداة للبحث والمعرفة ، وصاحبها يشبه أوائل البشر الذين لم يكونوا يتقدمون فى العالم أو يشعرون بالأشياء إلا عن طريق التحسس بأيديهم . وهكذا الفنان ، فهو يلقى الأسئلة على

المادة باستخدام يديه، ويلمس ويتحسس ويزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلية الهواء حتى يصور الشكل فيها ، وهو بهذه الطريقة يكون لغة الإبصار عن طريق لغة اللمس ، ويضع فى عمله نغما حاراً أو نغما بارداً، لونا ثقيلا أو مفرغا ، خطا مستقيما أو غير مستقيم » (٤٠) .

وهكذا نرى أن اليد لا تسلك سلوكها إزاء الفكر ، وهى عبد سلبى فحسب، بل إنها لا تعتبر شيئا دونه ، كما أنه — أى العقل — لا يعتبر شيئا دونها ؛ وكلاهما معا يشكل فريقاً واحداً ، أو بالأصح عاملا وحيدا هو فى نفس الوقت إدراك وتنفيذ . وهكذا يصبح من غير الصحيح وضع العقل الذى يوجه الفكرة،واليد التى تطيع التفكير موضع التعارض ؛ إذ أن الحقيقة هى أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام . . . ويقال عن بعض المختصين فى الأعمال الدقيقة أو عن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم . وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماما : إن تفكيره موجود عن أطراف أصابعه ، بل فى أصابعه . بهذا تصبح للأيدى قدرة شاعرية وفصاحة بكل مافى هذين التعبيرين من معنى . وإذا حرمت من هاتين الصفتين أصبح التنفيذ الفنى غثاء وهنا نرى اللوحة وقد تم تكوينها تكوينا متكاملا ، لا يلاحظ الرائى فيها شيئا ينافى الأصول الفنية أو أى خطأ ، لكنها — أى اللوحة — لن تعيش ، ولن تنبعث منها الأنغام . ولقد عرف ديلاكروا هذه الحقيقة ، حين حذر من أخطار « سرعة حركة اليد ، أو أشاد من جهة أخرى بالجاذبية التى تضفيها الأيدى على الرسم » (٤١) .

وكان فرومنتان يعرف هذه الحقيقة حين كتب لنا عن رومانس صفحة تبين فى وضوح جميل ما نقول : « هذه « قماشة » لوحة ناعمة ، نظيفة بيضاء تعمل عليها يد على درجة عظيمة من الخفة والحكمة والحساسية والاتزان، والذى يتصوره البعض حدة أو استشاطة هو فى الواقع طريقة تشعر بها

اليد ، لا فوضى فى طريقة التصوير . فالفرشاة هادئة بنفس قدر الحرارة التى تتصف بها الروح،وبقدر استعداد العقل للانطلاق . وهناك فى مثل هذا التنظيم تناسق دقيق وعلاقات تتم فى سرعة بين الرؤية والحساسية واليد بحيث تطيع كلاهما الأخرى طاعة كاملة لدرجة قد نعتقد معها أن قفزات العقل التى توجه العمل تؤدى إلى قفزات تقوم بها أداة التنفيذ .لكن مامن شىء أشد خداعا من هذه الحمى الظاهرية التى يسيطر عليها فى الحقيقة حساب عميق،ويخدمها تركيب عقلى دربته التجارب . . بحيث لا نعرف من أين تأتى هذه الجرأة وفى أى لحظة يحتد الفنان ويندفع . . . لكن هناك تأملا هادئاً يعرف نفسه ويتحكم دائما فى النتائج التى دائما ما تظهر فجأة »(*) .

وفى هذا التعاون بين العقل واليد ، لا يعتبر دور اليد دائما أقل أهمية . « فالفكر يدرب اليد كما أن اليد تدرب الفكر » (٤٢) وهى التى تقوم حياله بالمهمة التعليمية وتنقل إليه — إن صح التعبير — خبرتها الخاصة بها التى حصلتها بفضل اتصالها بالمادة التى تعرف أحسن مما تعرف غيرها مما تأنف منه وما تحبه وما تختص به من خصائص ولذا فلن يكون من العجيب أن تسبق العقل أحيانا وتفتح له آفاقا جديدة وتقدم له الأفكار وتأخذ على عاتقها كل ما يفيده هو منه، كما لو كانت تسير توجهها فى سيرها حاسة غامضة أو غريزة خاصة ، إذ أنها هى التى تبحث وتجتهد من أجله وتسلك طريقها من خلال مختلف الأخطار ، تجرب حظها » . نعم ، فى هذه اللحظات ذات العناية الإلهية،« تبدو اليد كما

(*) انظر كتاب « سادة العصور الماضية » تأليف نيلسون ص٦١ — ٦٣ . ويلاحظ أن فرومنتان قد راح اليوم فى طى النسيان . وهو مصور يتميز بأنه يتحدث عن الشىء الذى يعلمه ، ولقد كان فى هذا مفكرا باعثاً . وقد كتب عنه دى كولومبيه فى كتابه « أجمل ما كتبه كبار الفنانين » (ص ٢٤٨) يقول : « لم يسبق لأحد مثله أن جمع بين الحديث عن التنفيذ الفنى وعن العاطفة ، كما لم يسبق لأحد مثله أن قام بتحليل لوحة بحيث ذهب مثله إلى الأساس فى التحليل ، وكما لم يسبق لغيره أن مكن الهواة العاديين من إدراك السر المادى والروحى للمهنة .

لو كانت تقفز فى حرية وتنعم بمهارتها لتستغل منابع العلم العميق ومصادر الإلهام غير المنتظر وهى واثقة بنفسها كل الثقة ، بعيدة عن مجال العقل كل الابتعاد . . . » (٤٣) .

وتقدم لنا السينما منذ فترة ، طريقة ملاحظة هذه الأعمال المدهشة التى يقوم بها كل من العقل واليد عند أحد كبار الفنانين . اذهب لترى الفيلم الذى يصور بيكاسو خلال العمل (٤٤) وسوف تجد نفسك كما لو كنت تلعب دور الفنان الماهر ، وتحذر من أن تغرر بك المناظر التى تعرض فى سرعة كبيرة تزيد على سرعة رسم اللوحة ، وتنتهى إلى أن عدداً معيناً من الصور لا يكفى لتوضيح سر الشخصية الفنانة ، أو سر الإبداع الفنى ذاته . ومهما يكن الأمر فإن المنظر فى ذاته خارق للعادة ، لأن اليد العاملة بسرها تظهر كما لو كانت تجرى من نفسها وحدها ، وكما لو كانت يداً سحرية . إنها سريعة فى حركاتها تقودها النزوة ، لكنها واثقة بنفسها تسير لتحدد المجال الأبيض من اللوحة لدرجة قد نعتقد أحيانا أن العقل لا يتبعها إلا بصعوبة وألم ، ولكنه سرعان ما يلحق بها لينذفع بدوره فى الطريق المحدد. وقد يحدث العكس حين ينطلق عنانه ويكتشف طريقا آخر ويرغم اليد على حل ما عقدته إلى أن تتخذ سبيلها وتجر خلفها من جديد فى سباقها الشيطانى رفيقها لتسير معه ، بعد أن تكون قد بهرته وأيقظته معها . إنه حديث لا ينقطع ، ذلك الذى يجرى بينهما وكله حياة ومفاجآت عديدة تنقطع لتعود دون أن نتوقعها ، وتنبثق عنها نيران صواريخ تشكل الأشكال التى تتطور لتبهر أبصارنا .

غير أن الفنانين لا يتمتعون دائما بأيد تتصف بهذه اليقظة وذلك الخصب ، إذ يحدث كذلك أن يمسك العقل بقياد الأيدى خوفا من أن تجرفها جرأتها فتقضى على تلقائيته وحريته . هكذا كانت الحال عند و . بلاك ، حيث يلاحظ فسيون « أن هذا المصور تغلب عليه الرؤية التى يقصها أغلب الوقت على هيئة أشكال معدة سلفاً ويسردها فى أسلوب عصره الردىء ليقدم أبطالا

بؤساء رسمت عضلات سيقانهم وصدورهم فى عناية . . . لأن عصره كان يحب الجمال الأمثل والطريقة الأرستقراطية التى تقود مثاليته العميقة . وهكذا نرى محضرى الأرواح والمصورين فى يوم الأحد وقد سادهم احترام الروح الأكاديمية القبيحة . وعلى كل فمن الطبيعى أن يكون الأمر هكذا ، فالنفس عندهم تقتل الفكر وتبعث الشلل إلى اليد » (٤٥) .

وإذا كان عاجن الصلصال يعالج المادة بيديه العاريتين ، فالفنان يستخدم عادة أدوات معينة ، ولهذا أهميته . فما دام إبداع العمل الفنى يطابق تنفيذه ، فإن الأدوات التى تحدد التنفيذ هى التى تحدد الإبداع نفسه . وبذلك لن تصبح طبيعة هذه الأدوات دون تأثير فى هذا الشىء . وبالاختصار فإن نفس العلاقة التى تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد ، هذه العلاقة هى التى تخضع عمل الفنان للآلات التى يختارها أو التى تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة .

ويفهم المثالون والمصورون والنقاشون والرسامون هذه الحقيقة تماما ، فهم جميعا يرون فى نفوسهم خداما مطيعين ورفقاء كل يوم وأصدقاء مخلصين لفرشاتهم ومقصاتهم ومناحتهم ومحافرهم ، فيولونها عنايتهم القصوى ، ولا يسمح أبداً لغيرهم بتنظيفها أو شحذها ، ويختارونها من بين الآلاف من نوعها ، بل ويصنعونها بأنفسهم أحياناً ويتأنقون غالبا فى تحسينها ، وهم إذ يفعلون هذا تجدهم يعرفون أن هناك صلة حيوية بين موهبتهم وآلامهم وأسلوبهم من جهة ، والأدوات التى يستخدمونها من جهة أخرى ، وهم يعلمون أن تغيير الأداة معناه تغيير الطريقة . وقد نتساءل : عم يتحدث الفنانون فيما بينهم . . عن الفن ؟ . . . عن الجمال ؟ . . . . أم عن النظرية أو عن المذهب . . . ؟ إطلاقا ولابد فى هذا أن نصدق أن أحد القصاصين وقد تخيل مقابلة بين نحات شهير وسيدة شابة تصبو إلى تعلم فن النحت ، « وظل النحات يحدثها لمدة ساعتين عن الأدوات (٤٦) .

واليد لا تعارض الفكر، كما أن الفكر لا يعارض اليد، بل إنه يدعوها للتقدم لدرجة يظهر معها وقد أصبح مثلها يتصف بالموهبة والحاسية والدقة والذكاء. فالفرشاة الجارفة، والفرشاة الصغيرة الدقيقة، والريشة اليقظة، والمحفر الرشيق، والقلم المدقق . . . كل هذه ليست كلمات خاوية المعنى، أو استعارات فحسب؛ إذ أنه منذ اليوم الذى أخذ الرجل البدائى فى صنع مدية الحجارة الأولى، « ظهرت صداقة لن تكون لها نهاية بين اليد والأداة، توصل إحداهما للأخرى حرارة حية وتشذ بها دائما أبداً . والأداة الجديدة ليست « مدربة » بعد، بل يجب أن ينشأ بينها وبين الأصابع التى تمسك بها هذا الاتفاق الذى يتولد من امتلاك إحداهما للأخرى تدريجيا، ومن الحركات الخفيفة المترابطة، ومن العادات الطبيعية، بل ومن شىء من البلى الذى يصيب الآلة نتيجة لاستخدامها. وهنا تصبح الأداة الجامدة شيئا حيا، لأن الاتصال والاستعمال يضفيان على الشىء الذى لا حياة له روحاً إنسانية » (٤٧) . . إن هذا الشىء الذى صنع ضمن آلاف عديدة مثله ينطبع بصورة الرجل الذى يستخدمه ويصبح له طابع شخصيته .

ومهما تكن مرونة الأداة فى اليد التى صنعت من أجلها . فإنها تفرض شروطها على العمل الذى ينوى الفنان تحقيقه، و « حتى شكلها يحدد كيفية استخدامها مقدماً، وينبىء بمستقبل العمل الفنى الذى سوف يتم » . قارن مثلا بين نقش بالمحفر ونقش بحمض الأزوت، تجد أن المواد فى كليهما قد تغيرت « لدرجة أن نفس الخط المنقوش بالمحفر والحمض يتشكلان بشكلين مختلفين فى ذاتهما . لكن يلاحظ أيضا أن الأداة قد تغيرت هى الأخرى بحيث يصبح النقش بالحمض عبارة عن « نقط » تم نقشها بسن الأداة وقد أمسك الفنان بها كما يمسك بالقلم الرصاص، فى حين أن ساق المحفر المصنوعة من الصلب تسير مدفوعة من الخلف إلى الأمام بحركة من معصم الفنان، لأنها — أى ساق المحفر — ذات رأس يشبه راس المنشور بعد شطفه » (٤٨) . وبهذا يصبح من المستحيل أن نحقق بالمحفر ما يحققه حمض

الأزوت . كما أن من غـــير الممكن تصوير نفس الشيء بالفرشاة الكبيرة وبالفرشاة الصغيرة وبالإسفنجة وبمطواةالحفر وبقطعة الخيزران . والفرق فى النتائج يأتى فى الجزء الأكبر منه ، من اختلاف الأدوات المستخدمة .

واستخدام المادة بمساعدة الأداة هو الذى يوجهنا نحو مايسمى فى فن التصوير « اللمسة » . وهذه الحقيقة يمكن تطبيقها على فنون أخرى ، وبالذات على فن النحت ، وهى — أى الحقيقة — تستحق الانتباه على أية حال ، لأنها تقع تماما عند « نقطة التقابل » بين الفكر واليد والأداة والمادة . وهى بمثابة نقطة التقابل الهندسى لنشاطها جميعا . فى اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التى تكونها فحسب ، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التى وضعت بها ، أى باللمسات . ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير والدهان العادى بألوان غير متجانسة ، أو الفرق بين لوحة فنية وباب مخزن للحبوب . لهذا كانت اللمسة هى الشيء الذى يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة ، وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا ، وأحيانا أخرى تسطع ، وأحيانا ثالثة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة . واللمسة هى التى تعطى القوة الجارفة للوحات فرانز هالس ، وروح المرح للوحات روبنس ، وعصبية المزاج ومرونته للوحات فراجونار ، ووضوح الفكر للوحات لوتريك ، وروح الهذيان فى لوحات فان جوخ ، والمرح فى لوحات دوفى . ولا شك أن هناك من المصورين من يفضلون محو آثار أيديهم ، ومع ذلك فإن « أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن . . وبصفتها الدليل الذى لا يخطىء . . وحتى لدى قدامى الفنانين الذين كانوا يعملون بمواد مصقولة

كالعقيق ، تجدها وقد بعثت الحياة على سطح أعمالهم الفنية ، حتى فى أدق دقائقها » (٤٩) .

إن الآراء التى ذكرناها آنفا تتعلق أساسا بالفنون التشكيلية ؛ ونقصد بها تلك الفنون التى تتطلب مادة يسهل تشكيلها. وتنطبق هذه الآراء بدرجة لا تقل كثيراً على فنون النغم والكلام مع ضرورة تغيير ما يجب تغييره ، بمعنى أن سلطان الأيدى يمتد إلى مجالى الشعر والموسيق ، عن طريق التجانس على الأقل . ألا نرى الشاعر والموسيقى يقسمان موسيقية الجملة حين يجريان تركيبها ، أو يرسمان أجزاء الميلوديا حين يجرى تأليفها ، ويقومان بوزن قيمة الكلمات كلمة كلمة ؟ ألم يحدث أن أصاب الأدب ثورة كاملة عندما انتقل من الشفاه إلى الكتابة ؟ أى عندما استخدم الأداة الخاصة به ؟ ألم يكن بفضل هذه الأداة ان انتهى التطويل وتقريبية الارتجال ، وأن ظهرت الرغبة فى إضفاء صفة الاكتمال الشكلى والتنوع والكثافة وما إلى ذلك من وسائل تفيد من حيث إرضاء الذاكرة ؟ . واليوم نرى أن من الضرورى أن يستخدم الأديب ريشة ودواة المداد والآلة الكاتبة أو مسجل الصوت . ولعل أسلوب « النقش على الأحجار » يتصف بالدقة بفضل الصعوبة فى نقش الحروف على الحجر . ولعل التطويل الذى يتصف بالإهمال الذى تراه فى بعض نصوص اليوم يرجع — على العكس من ذلك — إلى أن هذه النصوص قد أمليت أول الأمر فحسب .

الفنان والصانع

إن الذوق فى اختيار المادة ، وتعود اختيارها وتجهيزها ومدى معرفة كل هذا من أجل التنفيذ ، أى الناحية اليدوية من النشاط الفنى ، كل ذلك يؤدى إلى تقريب الفنان من الصانع. والواقع أنهما يشتركان فى نواح كثيرة، لكننا نتساءل : هل يصبح الأمر بهذه الدرجة من السهولة من حيث

تحديد النقطة التى ينتهى عندها عمل صاحب الحرفة والنقطة التى يبدأ فيها عمل الفنان ؟ أليست هناك مهن فنية ، ومعها فنون تسيطر عليها اعتبارات حرفية ؟ فلنحاول مع ذلك أن نحدد عمل صاحب الحرفة وعمل الفنان ؟ كل فى إطار ممارسة الفنون الجميلة . . وأن نرسم بينها خطاً فاصلا .

إن الفنون من وجهة نظر معينة مهن كـكل المهن . فسواء أكان الأمر صنع مائدة أم رسم لوحة ، وسواء أكان عبارة عن صنع مزلاج باب أم كتابة قصيدة ، صناعة عربة أم تأليف سيمفونية ، لابد أن يعرف القائم بالعمل كيف يعمل ، وكيف يعمل بعقله ويديه . وبالاختصار لا بد له أن يكون على علم بمهنته . ولنذكر أن فنانى العصور القديمة لم يكونوا يدعون فى أغلب الأحيان شيئا أكثر من أنهم عمال مهرة . فقد كانوا يقومون بأنفسهم بطحن الألوان وإعداد دهان التلميع ورفع أعمدة الأبنية التى يقومون بإنشائها . ولم يكن المصور الفنان فى العصور الوسطى يختلف عن صانع سروج الخيل ، لأن زخرفة السروج أو المقاعد كانت أول الأمر أكثر أجزاء فن التصوير ربحا . ولقد كان المصور يكلف بزخرفة مقعد المذبح لكنيسة ما ، بحيث يكون هذا المقعد ذا شكل معين وأحجام معينة ومقدمة معينة ، وأحيانا ذا تفاصيل على أكبر جانب من الدقة . وكان عليه أن يقبل تلك الشروط كما يفعل حائك الملابس حين يأخذ مقاييس الملبس . ولقد كان لهذا الخلط الشديد بين الفن والمهنة معايب خطيرة ، وبخاصة أن تنظيمات العمال والتعليمات الجامدة التى كانت تفرضها ، وتقسيمات العمل المبالغ فيها والتى كانت تخضع العمال لها . . . كل هذا ساعد على الإبقاء على التقليد وعلى وضع العقبات فى سبيل القدرة الخاصة والتقدم الفنى . وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى كل ما فقده الفن حين كان الفنانون يحتقرون الأعمال المادية ويرفضون أن يكونوا صناعاً بحجة تميزهم بالروحية .

ومادام الفن مهنة ، فهو شيء يحتاج إلى التعلم . فكون الإنسان مثالا . أو فنان بناء ، أو رساما ، أو صانع أوسمة ، أو أستاذ فرقة راقصة ، شيء لا يمكن ارتجاله . فالتلمذة أمر ضرورى كما هى الحال بالنسبة للسباك وطبيب الأسنان والساعاتى . وصحيح أن القدرات الخاصة لممارسة الفن تسهل عملية تفهم الوسائل الفنية للتنفيذ وتساعد على ممارستها فى سرعة كبيرة جدا كما هو الشأن عند رافائيل وموزار ، لكن لا يمنع هذا من ضرورة استيعابها حتى ولو كما يفعل الشخص الذى يعلم نفسه بنفسه دون دراسة مدرسية منتظمة . ولا يمكن أن يستغنى الإنسان عن التعلم والاستيعاب مهما تكن مواهبه خارقة للعادة ، ومهما يكن إيمانه بمهنته أو فنه قويا . ويلاحظ الفنان ديجا فى سخرية : « أننا جميعا عباقرة فى هذه الأيام ، هذا أمر مفهوم ولكن المؤكد أننا لا نعرف كيف نرسم يداً ، وأننا نجهل كل شيء عن مهنتنا ، ولقد تمكن القدامى من تملك هذه المادة المدهشة والألوان الواضحة التى نبحث اليوم بلا جدوى عن سرها لأنهم كانوا يعرفون مهنتهم جيدا ؟ وكم أخاف من ألا تكون النظريات الحديثة قادرة على كشف هـــذا السر » (٥٠) .

ويعبر المثال رودان عن رأيه فى هذا بما يشبه ذلك الكلام تقريبا فيقول: « ما الفن إلا عاطفة ، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن صاحبه عالما بشئون الأحجام والنسب والألوان، ودون مهارة فى الأيدى. ماذا يمكن أن يكون عليه أعظم الشعراء فى بلد أجنبي يجهل لغته ؟ هناك فى الجيل الجديد للفنانين عدد من الشعراء الذين يرفضون تعلم الكلام للأسف ولذا فهم لا يفعلون شيئا إلا التمتمة! » (٥١) . لكن « الجيل الجديد » عرف كيف يثبت كيانه ووجوده رغم هجوم رودان وديجا عليه ، وليست هذه هى المرة الأولى التى يعيب فيها « القدامى » على « الشبان » جهلهم بأسرار المهنة، لأنهم لا يصورون ولا يرسمون أو ينحتون مثلهم . ومع ذلك فإنه

يحسن بنا أن نصغى إلى هذه القصة ، حيث يحق للأستاذ المسن أن يتحدث. «نعم .. إن الفن دين ، لكن يجدر بنا أن نتذكر أن أولى الوصايا التى يقدمها هذا الدين لأولئك الذين يريدون اعتناقه هو أن يعرفوا كيف يصاغ شكل الذراع أو الخصر أو الساق» (٥٢) .

واكتساب المهنة أطول زمنا وأشد قسوة حين يكون الفنان هو المنفذ الذى يتعين عليه معرفة كل شىء عنها والتمتع بمهارة يدوية عالية . وينطبق هذا بلا شك على المصور والمثال والموسيقى الهاوى سواء بسواء . ويكتب هنا ديلاكروا فيقول : «إن فن التصوير أصعب الفنون وأطولها تعلما ، إذ لابد لمعرفته من التبحر فيه قدر تبحر مؤلف الموسيقى فى علمه ، ومن القدرة على التنفيذ قدر عبقرية الموسيقى على عزف الكمان» (٥٣) .

ويوحى هذا الشرط المزدوج لمؤلف مسرحية سردانابال (بايرون) بأفكار واضحة لا نستطيع أن نرجعها إلى سوء صحته فحسب ، حيث يقول «يا للخسارة . . . إن الخبرة لا تأتى إلا عندما تبدأ الصحة فى الانهيار . بالسخرية الطبيعة وقسوتها . . إن الموهبة لا تأتى إلا فى نهاية الزمن حين يكون البحث قد أنهك القوة الضرورية لتنفيذ العمل الفنى» (٥٤) .

فالموهبة شىء لا يمكن الحصول عليه إلا بالدرس وبتحصيل طويل الأمد. هذا هو أحد الأسباب التى لا يوجد من أجلها فن أطفال بالمعنى الصحيح. أو فنانو أطفال ، لكن ليس معنى هذا أنه لا يوجد لدى الأطفال شىء يعبرون عنه ، بل إن مشاعرهم تنطوى على يقظة وحيوية وعمق غالبا مالا يوجد لدى البالغين . وليس معنى هذا أيضا أن الحساسية الجمالية غير موجودة لديهم ، بل إنهم يتمتعون حيانا بذوق واضح فى الألوان وجمال الأشكال وسحر الألفاظ . ومن هنا كان مافى محاولتهم فى التصوير والرسم والشعر من مفاجآت عذبة تجذبنا إليهم بقوة .

ومع ذلك فلابد أن نكرر أن لقطة ، أو عشر لقطات نادرة لايمكن أن تكون قصيدة أو لوحة . ففن الشاعر يبدأ منذ اللحظة التى يعيد فيها كتابة قصيدته ليصحح بيتا زاد عدد مقاطعه أو قل واحداً أو أكثر ، الأمر الذى يضطره إلى إعادة صياغة ماسبقه أو مانبعه من الأبيات ، إن لم تكن القصيدة كلها . وهكذا فن المصور ، فهو يبدأ عندما يشعر بالحاجة إلى ملء فراغ أو محو لون أو إعادة خط إلى استقامته ، إذا ما رأى على سطح اللوحة أن عليه أن يملأ هذا الفراغ أو يمحو ذاك اللون أو يعيد الخط المعوج إلى استقامته ، الأمر الذى قد يضطره إلى تعديل اللوحة كلها . أما الطفل ، فليست لديه أية فكرة عن مثل هذا العمل ، وكل ما ينتجه تقريبا من قبيل الدفعة الأولى فحسب ، لأنه يجهل جهلا يكاد يكون كاملا ضرورة العـــود إلى ماقام بعمله بقصد التصويب والتعديل لتحقيق الغرض منهما . ويرجع عدم قدرته هذه إلى انعدام الناحية العملية والمهارة التنفيذية اللتين تتصف بهما مهنة الفنان . ولقد كتب كونستابل يقول : « لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون ، ولايمكن أن يكون ذلك ؛ لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين . وباعتباره فنا يدويا وعقليا فى آن واحد» .(٥٥) . ومع هذا فنحن نستطيع أن نؤكد أيضاً أنه لايوجد أطفال شعراء إذا أخذنا فى اعتبارنا أن الشاعر ليس فردا يتمتع بحالات نفسية « شاعرية » فحسب ، بل إنه كذلك وبالضرورة عامل يصنع أبيات الشعر .

ولنوفر على أنفسنا هنا جهد التحدث فى مهزلة مقارنة الطفل بالمصابين بأمراض عقلية ، ولو أن هناك ذاتية لاشعورية لدى كل من الأطفال والمصابين بأمراض عقلية ، وفى إطار هذا القياس يمكن القول بأن النشاط الفنى للأطفال محدود بنفس الحدود التى زاها عند المجانين . ويقول مالرو فى هذا المجال : « إنه إذا كان الطفل فى غالب الأحيان يتصف ببعض الصفات الفنية فهو ليس بفنان ؛ إذ أن موهبته تتملكه ولكنه لايمتلكها

هو ، بمعنى أنه يحل المعجزة العابرة محل السيطرة الفنية المتكاملة ، وما هى إلا معجزة يسهل ظهورها : لأن الرسم الذى يرسمه لايتجه نحو الرائى إلا بدرجة جزئية ، والطفل الذى يرسم لنفسه لايحاول أن يفرض نفسه ، فهو مقدماخارج عن إطار الخلود الفنى إذا كان حكمنا على رسومه ومصورانه يدخل فى هذا الإطار نفسه . ويعرف كل منا أن الانتقال من مجموعة رسوم قام بها الأطفال إلى مجموعة يمكن عرضها فى معرض أو متحف ، معناه العدول عن التخلى عن الناس ومحاولة جذب العالم إلى فن معين . وهنا نشعر فى الحال إلى أى مدى فى هذا المجال وفى غيره يختلط تملك صفة الرجولة بتملك قوة السيطرة ... إن الإغراء الذى تجذبنا به أعمال الأطفال إغراء حى، لأن العالم يفقد وزنه فى أحسنها ، كما يفقده فى الفن ذاته . لكن الطفل بالنسبة للفنان يعادل شخصية « كيم » غازى المدن فى الأحلام بالنسبة لتيمور : لأن امبراطورية الطفل تختفى حالما يستيقظ القارىء « كيم » ... بمعنى أنه عندما يقابل الطفل مقاومة الواقع يذوب تعبيره فى عدم المسئولية التى يتصف بها . والجاذبية التى تتمتع بها صور الأطفال تأتى من كونها بعيدة عن الإرادة ، وإذا ماظهرت هذه الإرادة كانت كالمتطفلة ، تقضى على هذه الصور ، ونحن نستطيع أن نتوقع من صور الأطفال كل شيء عدا الشعور والسيطرة الفنية ، والفرق بين هذه الصور وفن التصوير الحقيقى يعادل الفرق بين استعاراتهم اللفظية البسيطة وأفكار بود لير ، بمعنى أن فنهم يموت مع انتهاء طفولتهم » (٥٦) .

هذا ويلاحظ أن الفنون الجميلة التى تتطلب مهارة يدوية أكثر من غيرها — وقد سبق أن تحدثنا عن هذا — تعطى دوراً أوسع نطاقاً للمهنة غير أن العمل الفنى يكتسب جمالا خاصا فى هذا النوع من الفنون حيث لانستطيع أن نعرف فى أى جزء منه وضع يده فى معجون الألوان أكثر من غيره . ذلك أن الأيدى — كما نعلم — هى الدليل الذى يشير إلى الشخص

ذاته ، فهى التى تطبع على الشىء طابع عواطفه وعبقريته ومهارته وعمله الدائب . من هنا نفهم السبب الذى تؤثر فينا من أجله البساطة أكثر مما تؤثر العبقرية المدققة والجهد ، فى حين أن الكمال الذى نحصل عليه عن طريق الآلات لا يؤثر فينا . ومن هنا أيضاً بنفس الطريقة تلك الجاذبية التى تمارسها علينا الفنون « الساذجة » و « البربرية » و « الشعبية » ، وكلها فنون حرفية تحمل آثار الأيدى .

ولقد أبدى « راسكين » اعتزازه بهذه الحقيقة ، فهو يقول : إنه فيما عدا جمال الشكل فى العمل الفنى ، فإن هذا العمل جميل جذاب ترجع جاذبيته إلى « الشعور بالعمل البشرى و ببذل الجهد الذى تكلفه » . و « تخضع جاذبيته الحقيقية إلى أننا نكتشف فيه الأفكار والنوايا والمحن وفقدان الشجاعة والانتصارات والسعادة الناجمة عن نجاح الفنان » . أما النجاح الذى نصيبه بسهولة من خلال استخدام مواد سهلة التشكيل ، إنما هو نجاح لا يؤثر فينا إلا كذبا . ولا بد إذا أن تكون المواد مستعصية حتى نخرج عملا جميلا . ولا يعنى هذا مثلا أن الجص فى ذاته أقل كفاءة من الرخام ، بل يعنى ذلك أن « ليست المادة التى ترفع عن العمل قيمته كلها ، بل الذى يبعدها عنه هو عدم وجود العمل البشرى» (٥٧) . وينتج عن هذا أن فكرة الفن الصناعى فى ذاتها تنطوى على تناقض ، فمنتجات الصناعة لا يمكن أن تكون جميلة ما دام القلب والإرادة واليد البشرية مستبعدة فرضا ، وأقل قدر من المعنى الجمالى يمكن أن يقنعنا بشدة .. فأى فنان لا يعطى لعامل حرفة قروى كل النقود التى لديه من أجل صندوق تبغ نحته هذا العامل ، ولا يعطى هذا النقود لصانع قنطرة إسكندر الثالث ؟

ورغم أن « آلان » يختلف فى آرائه عن راسكين ، نجده يتغنى بنفس الأغنية فيقول : « إن آثار الأداة هى التى توضح الزخرفة ، فى حين أن الفكر يكاد يكون سجين أعماله الآلية » (٥٨) ، والعمل الفنى جميل بفضل

الطاقة التى يختزنها، إن صح هذا التعبير. وهكذا كلما ازدادت المادة صلابة ومقاومة ، كان العمل الفنى الذى استخدمها جميلا . « فالحديد الزخرفى غالبا مايكون جميلا لأن الفنان الذى صنعه ، وهو فى نفس الوقت عامل حرفى قداستخدم تفكيره وهو يصنعه، وتدل على هذا آثار المطرقة . وعلى عكس ذلك نجد أن الحديد المصهور فى قالب قبيح ، لأن المادة المستخدمة فيه قد صبت فى القالب فى حالة عدم المبالاة ، الأمر الذى يجعل شكلها مستعارا (من القالب) ، والجص قبيح كذلك، لأنه يتشكل بكل الأشكال. وأجمل الأشكال — كما نعرف — يفقد كثيراً من قيمته إن كانت المادة المستخدمة طوع الإرادة . ومن باب أولى لابد لنا أن نقرر أن كل ماهو تقليد لشىء أصيل ، كالخشب أو الحديد أو الجص حين تقلد الحجارة ، لايساعد على اختراع أشكال جميلة ، ولهذا كان معرض الفنون الزخرفية قبيح الشكل ... ولن تصبح له قيمة إلا بفضل المعروضات الحقيقية التى استخدمت فيها مواد حقيقية ، مثل مقعد من خشب صلب أو سجادة أو صحن مزخرف أو قطعة من عاج منحوتة أو جوهرة مصقولة » (٥٩) .

هذه الحقائق مؤكدة جداً لدرجة يحسن معها فى رأينا أن نتجنب الخطر الذى ينجم عنها إن نحن دفعنا بها لدرجة المبالغة أو طبقناها بلا تمييز ، لأنه — كما سبق أن قلنا — لايجوز اعتبار العمل فى إجماله أساساً نهائياً للحكم ، فقد يكون هناك عمل فنى منعدم القيمة رغم الطاقة التى تكون متراكمة فيه والجهود التى تكلفها . ومن ناحية أخرى ، لاينبغى أن يكون العمل الناجح حقا موضحا للجهد أو العرق الذى تصبب فى صنعه . « فالفن هو المقدرة على إخفاء الفن » كما يقول جوبير . فعليك إذاً أن تستخدم المبرد لصقل الشىء ، لكن عليك أيضا محو آثار هذا المبرد ، وعلى الأقل ترك مايجب تركه من هذه الآثار ... وكل شىء فى هذا على جانب من الدقة والتباين والاختلاف . فلماذا مثلا نحتقر المواد اللينة ؟ .. ألا توجد من

أنواع الطين المجفف بالنار أو المعجونات المطاطة ما يفوق الحجارة والرخام ؟ إن استبعاد كل المواد المقلدة معناه الخلط بين الفن وعلم الأخلاق ، إذ أين ينتهى خداع البصر المشروع، وأين يبدأ الكذب الفنى ؛ إن نحن فرضنا أن لهذا التعبير الأخير معنى ؟ ... أيمكن امتداح الزجاج المصبوب فى قوالب آلية أكثر من الأسمنت المسلح الذى يصب بالآلة ثم يستخلص من القالب، لابد لكى نتهى من هذه النقطة أن نلاحظ أن آلان يميل إلى الشعور بالقوة أكثر من ميله للرشاقة الفنية . إن هذا من حقه، لكن من حقنا أيضا أن نذكر القارىء أن المجالات فى جنة الفن متعددة .

عندما يقول مصور ما عن لوحة ما : « هذه هى أصول المهنة »، فإنه يريد أن يقول : «ليس هذا بفن » لكن الواقع أن الفن أحسن من المهنة بكثير ، كما أن الفنان أكثر من صاحب الحرفة بكثير . والذى يميز أحدهما عن الآخر قبل كل شىء هو — على ما يلوح — أن صاحب الحرفة ينقل نموذجا ، فى حين أن الفنان يخترع شكلا. ومرة أخرى نقول إن هذا الشكل لا ينبثق عن العقل منذ اللحظة الأولى ، بل إنه يظهر عندما يتلامس والمادة ويتضح تدريجيا مع عملية التنفيذ . أما العامل فهو لا يهتم بمثل هذا البحث وتلك التحسسات ، وذلك العمل الجاد المتواصل. فهو يتلقى مقدما تصميم المنزل أو رسم قطعة أساس أو صورة تفصيلية لتمثال ما ، وعليه أن ينفذ ذلك التصميم أو هذا الرسم كما هو بكل دقة ممكنة ، ولا يتعين عليه حتى إذا استطاع ذلك ، أن يقدم من نفسه للمادة ما تتطلبه منه ، وإن هو فعل هذا لذهبت عنه صفة صاحب الحرفة . « وكلما سبقت الفكرة التنفيذ أو نظمته كان الأمر أمر صناعة لا فن » (٦٠) . مثال ذلك إذا أخذنا نموذجا لمنظر صلب المسيح أمكننا إنتاجه من الخشب ومن الحديد ومن البرنز والجص والحجارة. ولا شك فى أن هذه المهنة مفيدة ومشرفة للغاية ، لكنها ليست على أية علاقة بالفن . وعلى عكس ذلك ، كما قلنا ، يستطيع عامل صاحب حرفة ، مهما تكن بساطته ، أن يقوم بعمل فنان، إن أوحى إليه الموضوع

خلال عملية التنفيذ بشكل جديد ، حتى ولو كان هذا الشكل معبراً عنه فى جزء تفصيلى فى الزخرفة ... فكم هناك من فنانين حقيقيين لم يقوموا فى حياتهم إلا بزخرفة زوج من « قباقيب » خشبية ...

وهناك فرق آخر يتلخص فى أن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدما ، فى حين أن الفنان – على عكس ذلك – يخترع وسائله الخاصة به ، وهو قادر على تحسين طريقته فى العمل وعلى تعديلها وتكييفها، ولكنه لا يفعل ذلك إلا فى حدود محدودة نسبيا ، ويقصد عمله ، لا لجماله بوجه خاص ، لأنه يرمى إلى الفعالية لا إلى الجمال . والفنان من جهته يندمج فى طريقته التنفيذية الخاصة به ، وهو يفيد دائما من معرفة « خبايا » والتفافات المهنة وغوامضها . ومع ذلك فهذه الطرق التنفيذية العادية التى يجرى تعلمها لا يفتأ أن يتعداها ، وهو فى هذا يخاطر أحيانا بفنه ، قاصدا إلى اختراع الجديد منها ، الذى يصبح ملكا له وحده . والواقع أنه لابد لنا أن نفهم أن الطريقة التنفيذية فى الفن ليست وسيلة دون علاقة بالهدف المنشود . فما يقوله الموسيقى والمصور والشاعر هو بعينه طريقته فى القول. من وجهة النظر هذه تتطابق الطريقة الفنية لكل منهم بشخصيته ، لهذا كانت البحوث الفنية فى نظرهم ذات أهمية كبرى ، وهى ليست عوامل مساعدة لتحقيق العمل الفنى ، بل هى الفن بعينه، باعتبار الفن لغة وطريقة للتعبير . ومن هنا نفهم أن الإبداع الفنى شىء يختلف تماما عن استغلال الموهبة المتصلة بالممارسة استغلالا فحسب ، كما هى الحال بخصوص ممارسة المهنة عند العامل الحرفى .

هذا صحيح، بمعنى أن كل عمل فنى جديد عبارة عن تكييف جديد لجميع الوسائل التنفيذية ، بالنسبة لفنان لا يقنع أبدا بما نفذه ، إن كان حقا فنانا. ويكتب أوديلون ريدون فى هذا فيقول : « إن المصور الذى انتهى مرة أخيرة إلى إيجاد وسائله الفنية لا يرضينى ، فهو يستيقظ كل صباح دون حماسة ، ليمارس العمل الذى بدأه بالأمس ، فى هدوء وطمأنينة ... هذا

الرجل أشك فى أنه يشعر بضيق ما ، هو نفس الضيق الذى يشعر به عامل يستمر فى مهنته التى لا يضيئها وميض جديد غير متوقع ، وهو لا يشعر بالألم المقدس الذى ينبع من اللاشعور والمجهول، ولا ينتظر شيئا مستقبلا .. إنى أحب مالم يسبق ظهوره أبدا » (٦١) .

والفنان ليس فى حاجة إلى الصانع ، لأنه هو بنفسه لدرجة كبيرة عامل حرفى ، ولكن العكس غير صحيح ، بمعنى أن العامل صاحب الحرفة لا يستطيع الاستغناء عن الفنان . ويعنى هذا أن العامل الحرفى نفسه لابد وأن يزيد الفن من خصبه ، وإلا وصل لدرجة الانحطاط واختنق ، وهذا ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، حيث تقوضت مهن فنية متعددة كانت قبل هذا على جانب من الرخاء ، مثل مهن تشكيل الحديد والأبانوس والخزف والتجليد وزخرفة الزجاج ، وكلها أخذت أصولها أولا من الفن ثم سقطت إلى درجة الصفر بعد أن اختفى جمال أعمالها وضاقت مصنفاتها ، وبعد أن أصبح الذى يعرض منها باسم الزجاج المزخرف عبارة عن قطع من الزجاج الملون ، مقطوعة بأى شكل ومصفوفة بطريقة ارتجالية . لكن كم من الفنانين اليوم يهتمون مع ذلك من جديد بهذه المهن ، وقد أخذوا من بضع عشرات من السنين يعودون بفنونهم هذه إلى الازدهار ، لأن الأشكال الجميلة ونوعية التنفيذ والقيمة الجمالية لأعمالهم قد عرفت كيف تستعيد قيمتها فى نفس الوقت . لأن هذا لا يعنى شيئا،غير أن كل شىء يحدث كما لو كانت الحرف لا تتضمن فى ذاتها قوة كافية لتعيش ، قوة لا تستطيع الحرف إلا أن تستعيرها من الفن والفنانين ؛ وهم وحدهم الذين يمتلكون الخصب الإبداعى والاختراع التشكيلى والتدقيق فى التنفيذ ، وكلها عناصر مجدية لها أثرها البعيد الذى يذهب ليتخطى مجالها هى ، ويسمو بأشد الأعمال الإنسانية تواضعا .

الجزء الثاني

علم ظاهرات الفن

«يرى يونج أن ممارسة الفن نشاط سيكولوجى ، أو نشاط بشرى ينبع من بواعث سيكولوجية . وهو بصفته هذه - أو يجب أن يكون - موضوع دراسات لعلم النفس . وتحدد هذه الحقيقة فى نفس الوقت بوضوح ، الحدود التى يمكن فى إطارها تطبيق وجهات النظر لهذا العلم ، ويمكن لهذا الجزء وحده من الفن الذى يحوى كيفية التكون الفنى أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، لكن الجزء الذى يبحث فى عصارة الفن نفسه لا يمكن أن يكون كذلك ، نقصد ذلك الذى يبحث عن معرفة ماهية الفن فى ذاته ، وهو الذى لا يمكن أبدا أن يكون موضوع بحث سيكولوجى ، بل يمكن فحسب أن يكون موضوع بحث جمالى فنى» (١) .

هذه هى الفكرة التى يتعين علينا بحثها أساسا: فبعد دراسة سيكولوجية الفن لابد لنا من أن ندرس ظواهرية الفن . لكن مامعنى « البحث الجمالى الفنى » الذى يتحدث عنه يونج ، ذلك الذى « يدفعنا إلى معرفة ماهية الفن فى ذاته» ، وإلى « استخلاص ماهيته » إن لم يكن - كما هو مفهوم اليوم - تحقيق ظاهرى ؟ فنحن بصدد توضيح عصارة ظاهرية روحية بناء على تجربة حية تستخلص من منبعها وتوصف وصفا موضوعيا قدر المستطاع . والفن إحدى هذه الظواهر ، وكل الذين عرفوا تجربته المباشرة ، كالفنان المبدع ، ومعه أيضا الرجل الذى يتمتع بذوق فنى ، والهاوى الذى يعلم ببواطن الفن ، والعارف للأعمال الفنية الكبرى المتعود عليها ، كل أولئك يستطيعون تقديم المعونة لنا ، بل ويجب عليهم ذلك .

إن الظاهرية لا تسلك فى عملها طريق التناقض المنطقى ، والحقائق العميقة التى تبحث، شأنها شأن أى موضوع يتعلق بالوجدان المباشر ، بل لا تسمح بأن تظل حبيسة مذاهب معينة ، ولا يستطيع العقل أن يكون لنفسه عنها فكرة إلا عن طريق التميز والتقريب . وهكذا يصبح شرح « معنى الفن فى

ذاته ، هو بنفسه شرح ما ليس بفن ، ويصبح الطريق العكسى هو الوسيلة الأولى للتوصل إلى هذه الحقيقة الغامضة . وبذلك سوف نمنع المسافر الباحث عن بلاد العجائب من أن يسلك الطريق الخاطىء ، وسوف نشير له للطريق السليم ونقول له : اذهب إلى أبعد من ذلك . . . إلى أبعد من ذلك أيضا . . .

وتطبيق هذه الطريقه يمكننا من اختيار مجال البحث فى أى من الفنون كالتصوير والشعر والموسيقى . وتحديد عصارة هـــذه الفنون يعنى أولا تمييزها عن كل مايحتمل أن يختلط بها ، وأساسه تقليدالطبيعة وصياغة آراء نبيلة أو بارعة . ونظراً لأن الملاحظات الخاصة بهذه النقطة يمكن أن تنطبق على الفنون الأخرى ، فإن الفصول الآتية من هذا الكتاب سوف تتخذ شكل محاولة لكشف أوليات علم الجمال ، ويمكن لهذه الفصول أن تصل إلى هدفها ، إن هى تمكنت من جذب الجاهل بهذه الأمور نحو مدخل التجربة الفنية ، ومن إعداده للدخول فى عالم الفن .

الفصل الأول

فن التصوير والطبيعة

« يالغرور فن التصوير الذى يجتذب الإعجاب وهو يقلد الأشياء التى نشعر بالإعجاب نحو أصولها فى الطبيعة ! ! » (١) . إن باسكال حين يقول هذا يعيب على الناس حبهم لهذا الفن ، لكنه إذ يفعل هذا لا يخلو من أن يقاسمهم الرأى فيه . وفى نظره ، وفى نظر هؤلاء الناس ، يعتبر التشابه بين الفن والطبيعة أساس فن التصوير . أليست فنون التصوير والنحت والنقش والتصوير كلها — كما يقال — فنون تقليد . . ؟ ألا يعتبر العمل مكتملا إن هو أعاد إخراج النموذج الأصلى كما هو فى الطبيعة قدر المستطاع ولدرجة يوهم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة ؟ يحكى سينيك أن الناس كانوا يمتدحون « زوكيس » لأنه صور أعنابا تشبه الأعناب الطبيعية لدرجة أن الطيور كانت تأتى لتلتقطها ! (٢) . واليوم لم يتغير جمهور الناظرين ، ولننظر مثلا فى المستشفى الرئيسى بمدينة باون ، حيث نجد الزوار يقودهم الدليل وهم ينظرون بمنظار مكبر إلى لوحة « يوم حساب الآخرة » للمصور فان دير ويدن ، ويرون فيها شعر نساء حكم عليهن بدخول الجحيم ، ناعما أملس ، ويقولون : « ياللجمال ! ! . . إنك تكاد تحصى الشعر واحــــدة واحدة ! ! . . . »

والحقيقة أن باسكال — ومعه الرأى العام كما يصوره — يخطئون جميعا . ففن التصوير ليس فنا تافها ، لأنه لا يكتفى بإعادة تصوير الكائنات كما هى تصويرا تشابهيا فحسب ، ففى الوقت الذى يعيد فيه تصويرها تجده فى الواقع يفعل شيئا آخر غير تقديم صورة مطابقة للأصل ، لا فائدة فيها ، فالتصوير ليس بأية حال نسخة من الطبيعة . والواقع أن الإعجاب الذى يقف عند

حد المهارة فى تصوير الواقع فى دقة كبيرة إعجاب يفقد طريقه أصلا . وهنا نمسك بمفتاح تفهم الفنون التشكيلية ، ومشكلتها فى هـــذا تطابق المشكلة الخاصة ببعض فنون الأدب : ألا يقوم مؤلف القصة أو المسرحية كذلك بتصوير التقاليد والعادات والعواطف والأعمال ، بل والأشياء والمناظر الموجودة فى الطبيعة ؟ ألا يؤكد الناس أن أجمل أعمالهم هى التى يكون فيها تصوير كل هذا أشد ما يكون إخلاصا وحيوية ومطابقة للحقيقة ؟ .

بحث فى المذاهب

لقد ساعد أصحاب نظريات الفن ، والفنون أنفسهم عنـــدما كانوا يقومون بتعليم فنهم ، فى فرض هذه القاعدة . وفى الغرب على الأقل نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسى فى جميع «فنون الشعر» مهما صعدنا إلى العصور السابقة . لكن يجب أن نحذر من هذا الاعتقاد ، لكن إذا فحصنا الأمر بانتباه ومحصنا هذا المؤلف أو ذاك ، مرغمين إياه على أن يوضح نفسه ، أو ذلك النص بوضعه وسط النصوص المحيطة به ، لاتضح لنا أن هذا التقليد الذى طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبدا للأصل ، وأنه لا يرمى إطلاقا إلى إعادة تصوير الأشياء تصويرا آليا . . فمبدأ التشابه يجرى تصويبه دائما بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه ويتلخص فى ضرورة الذهاب إلى مابعد الطبيعة كما تراها أعين عادية .

إننا نعرف تشدد أفلاطون فيما يتعلق بالشعر والفنون بوجه عام ، لأنها تقف عند حد ترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للأشياء ، فى حين أن الفلسفة تصل إلى أعماقها الحقيقية . وهو هنا يتساءل : «ماهو الهدف الذى يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة لكل موضوع ؟ أهو تمثيل الشىء كما هو أو ما يظهر له كما يظهر ؟ أهو تقليد المظهر أو تقليد الحقيقة . ؟

إن فن التقليد إذا بعيد عن الحقيقة ، ويصور لنا مثلا صانع أحذية أو

نجارا دون أن يكون على علم بمهنة أيهما . . إنه إن فعل هذا ، ولو كان مصورا طيبا لن يخدع حتى الأطفال أو الجهلة». وكذا الشاعر الذى لا يعرف ماهية الرذيلة أو الفضيلة أو مختلف أنواع النشاط الإنسانى كالحرب والسلام اللذين يدعى وصفهما : وهكذا ، « نحن نتفق بما يكفى حول نقطتين: أولاهما أن ليس لدى المقلد أى علم بسيط بالأشياء التى يقلدها ، وثانيهما أن المقلدين الذين يطرقون شعر المأساة مقلدون بأقصى درجة يمكن أن يصل إليها التقليد » (٣) .

هكذا نرى أن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون يتعرض لنقد الفنون الجميلة ، ويتركز هذا النقد حول فكرة التقليد ، وهى وجهة نظر ضعيفة لرجل سياسى وعالم أخلاق لم يتبنها أفلاطون دائما فى دقة كافية . أليس الجمال فى مذهب « الوليمة » هو الحقيقة العليا التى تنبثق عنها الأشياء الجميلة وبالتالى الأعمال الفنية ، والتى تغذيها بالحقيقة والواقع ؟ ألم يعرض كتاب « بارمنيد » فيما بعد فلسفة رياضية تصبح فيها الأعداد عصارة الأشياء ويرمى فيها الجمال إلى مطابقة العروض، والتناسب والتناسق ؟ إن أفلاطون يرتبط بفن النحت فى عصره ، ومن هنا كتب « قانونا ثابتا » لتصوير الجسم البشرى ، أى تصوير نموذج مثالى تحدده العلاقة الدقيقة بين الكل والأجزاء ويستبعد فيه أفلاطون كل ما يتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ومهما يكن من أمر فقد قال أفلاطون فى وضوح إن تقليد الطبيعة لا يكفى ، وقال أيضا إنه مهما يكن هذا التقليد مكتملا فان يقدم لنا بهذا الكمال عملا فنيا ، وعندما نعرف أن الشىء الذى أراد الفنان تصويره على اللوحة أو على الرخام رجل ، وأنه عبر فى إخلاص عن جميع أجزائه باللون والشكل المناسبين ، فهل ينتج عن هذا بالضرورة أن نحكم بعد إلقاء نظرة على اللوحة بأنها جميلة أو قبيحة ؟ إننا فى هذه الحالة نكون قد أصبحنا جميعا

على علم تام بفن التصوير . إنك على حق — وفيما يخص هذا التقليد بوجه عام — سواء أكان فى التصوير أم فى الموسيقى أم فى أى نوع آخر ، ألا يجب — لكى يكون الإنسان حكما على علم بالأمور — أن يعرف هذه الأشياء الثلاثة : وأولها الشىء الذى يجرى تقليده ، وثانيها ما إذا كان التقليد صحيحاً ، وثالثها ما إذا كان التقليد جميلا سواء كان هذا التقليد قد جرى بالكلام أو بالأغنية أم بالوزن » (٤) . ففيما عدا قاعدة التشابه إذا ، توجد قاعدة لا شك أنها غامضة ، وفى نفس الوقت متميزة وهى قاعدة الجمال .

والمعلوم أن عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكى الذى تبعه ، يدينان بالكثير لأفلاطون . . ولقد كتب أحد المعجبين به ، ويدعى البيرتى فى عام ١٤٣٥ ، كتاباً بعنوان « نظرية فى فن التصوير » حيث قال : « إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة . . . والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرئية . . ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة . » وليونار لا يحدد أى قاعدة أخرى غير هذه حيث يقول : « إن التصوير يمثل بالنسبة للحواس أعمال الطبيعة بكل واقعية وتأكيد » . وجاء القرن التالى ليكرر نفس النظرية ، حيث يقول بوالو : «إنه ما من شىء جميل غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها هى التى نحبها » . ثم هاك لافونتين يقول « إنه لا ينبغى أن نبتعد عن الطبيعة خطوة واحدة » . ولا شك أن هؤلاء جميعا يتحدثون فى الأدب غير أن فن التصوير فى عصرهم ظل دائما فى المرتبة الأخيرة من تفكيرهم . مثال ذلك كورنى الذى يتحدث فى مقدمة مسرحية « ميديه » حديثاً عابراً عن التصوير فيقول : « ليس المهم فى تصوير وجه الإنسان أن يكون جميلا ، بل أن يكون التصوير مشابها للأصل » .

رغم هـــذا فإن التشدد فى ضرورة التقليد الدقيق يخف بفعل شروط

أخرى ؛ لأن الطبيعة المفروض تصويرها فى الواقع هى الطبيعة العامة ، والمثالية ، التى استبعدت عنها خصائصها ودقائقها ، وكل ما يشوهها . وهكذا كان لوبران يمتدح بوسان لأنه حذف فى لوحاته «الأشياء العجيبة التى قد تضايق أعين الناظر إليها . . . . » (٥) . وهكذا يصبح عمل المصور ، كعمل الشاعر ، أن « يزين ويرفع إلى أعلى ويجمل كل شيء » (٦) . وأكثر من هذا أن هذه الطبيعة المثالية قد فهمها الأقدمون وعبروا عنها أحسن مما قد يفعل آخرون إلى الأبد وهكذا يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة من خلال الأعمال الفنية للأقدمين ، ولعل أقصر طريق لتقليد الطبيعة هو تقليد القدامى . وهكذا كان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة فى المدارس « لتعليم الشباب وتدريبهم أولا على فكرة الجمال ، الأمر الذى يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم . . وإذا مابدأت فى تعليمهم منذ البداية كيف يرسمون من واقع الطبيعة فإنهم لن يصلحوا لشيء ، لأن الطبيعة تكاد تكون دائما ضعيفة هزيلة » (٧) .

ويلوح أن بوسان يذهب فى آرائه بهذا الصدد إلى أبعد من ذلك بكثير ، رغم إيجاز أحاديثه وغموضها ، فهو يقول بأن « التصوير تقليد ، ولكن هدفه اللذة » (٨) . وهكذا يصبح التقليد عديم القيمة عدا أنه وسيلة للذة . أما عن نظريته الشهيرة الخاصة بما يسمى « الصيغ » ، فإذا لم نكن مخطئين فى تفسيرنا لها ، فإنها تبدو حديثة لدرجة تدعو للعجب . ونقصد بها أن المصور يرمى إلى الإيحاء أكثر منه إلى النقل . ولهذا فهو يرتب الخطوط والألوان والأضواء والظلال تبعاً لما يهدف إليه ، وبالطريقة التى يريد أن ينتج بها عمله ، مثله مثل الشاعر الذى ينتقى الألفاظ التى تتفق نغمات نطقها مع موضوع القصيدة (٩) .

والكلاسيكية الحديثة التى يتبعها « انجر » تتطلب أساسا الخضوع التام للطبيعة ، فلابد — بناء عليها — من تصوير النماذج كما هى ، وهو يقول

هنا : « انظر . . . إن القدامى لم يصححوا فى نماذجهم ، وأقصد بهذا أنهم لم يغيروها إلى ما هو مخالف للطبيعة ... فإذا اعتقدت أنك بمستطيع تصحيح ماترى ، فإنك لن تصل إلا إلى الخطأ والمعوج والمضحك. (١٠) ويحكى أن بعضهم قد أخذ يهنئه يوما بأنه أضفى جمالا على لوحته المسماة « أوديب » ، فقال له محتجا : كيف أضفى عليها الجمال ؟ ! بل لقد نقلتها نقلا ! »(١١) .

مع ذلك فإن أنجر قد اهتم بأشياء أخرى غير النقل الدقيق ، فهو يأخذ فى اعتباره أولا « الشكل الجميل » ، ومن هنا كانت مبادئه الآتية : « كلما قسمت الأشكال أضعفتها . . . لابد أن تعطى الصحة للأشكال . . . وكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال وازدادت القوة . . . لابد أن نغنى تماما بالقلم والفرشاة كما نغنى بالصوت : فدقة الأشكال كدقة النغمات . . » (١٢) وهكذا نرى ان الأمر يعنى « النقل نقلا » — كما قال .

لكن هل يعنى هذا أن هناك تناقضا فى أقوال سيد التصوير ؟ كلا . . إنه كان يريد أن يصور : وكان يصور حقا كل ما كان يرى . . لكن الأقدمين والكلاسيكيين هم الذين علموا عينه كيف تبصر . أما الأشكال الجميلة » فقدكان يجدها فى الحقيقة لأنه كان يبحث عنها . . وهكذا كان إدراكه الحسى يقوى بفعل خياله ، وهو كذلك ، حتى قبل سيزان كان « يعيد مصورات بوسان طبقا للطبيعة ، لا طبقا لقوانين مجردة . ولقدكان يقول « لا ينبغى تعلم الشكل الجميل ، بل يجب إيجاده فى نموذجه » . وكان يقول لتلاميذه : «هل تظنون أنى أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلح على تسميته « الجمال المثالى » شيئا آخر غير ما فى الطبيعة ؟ إن مثل هذه البلاهات هى التى أدت فى العصور الرديئة إلى انحطاط الفن . أنا أرسلكم هنالك لتتعلموا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة ؛ لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة . . ولهذا يجب أن تعيشوا منهم وتأكلوا منهم » (١٣)

وإذا كان هناك من يعبد الطبيعة بكل أشكالها ، فهو ولا شك رودان . فها هو ذا ينصحنا فى كتابه « العهد » الذى يبدأ به أحاديثه عن الفن بأن « تكون الطبيعة إلهنا الوحيد . . وأن نؤمن بها إيمانا مطلقا ، وأن نتأكد من أنها لن تكون قبيحة،وأن نحدد أطماعنا فى أن نظل مخلصين لها»(١٤). وتصل دقته فى هذا لدرجة يتجنب معها النظر إلى الوضع الذى تكون فيه نماذجه هوفيقول : «صياد الحقيقة ، باحث عن الحياة» . « أحب وأفضل الإمساك بحركات ومواقف تنتجها الأجسام الحية تلقائيا . . وأنا فى كل شىء أطيع الطبيعةولن أدعى أبدا أنى أفرض عليها شيئا » ، ذلك « أن الأمر لا يخرج عن الرؤية . » مهما يكن فإن هذا لا يعجب تجار علم الجمال « والمبدأ الوحيد فى الفن هو نقل مازى » (١٥) .

ويعترض المتحدث إلى رودان فى حين أنه مضطر إن صح التعبير ، إلى تعديل الطبيعة ، حيث إن قالب الجسم الحى لن يعطى تماما نفس الإحساس الذى يعطيه تمثاله . ويوافق رودان محدثه على ذلك باعتبار « أن القالب لن يعطى إلا الشكل الخارجى ، لكنى — هكذا يضيف — أصور بالإضافة إلى ذلك ، روح الشىء التى هى ولا شك جزء من الطبيعة » . ونحن نوافق على ذلك ، لكن ما من شك فى أن نظرية تقليد الطبيعة قد أخذت هكذا فى الاتساع بدرجة ملحوظة . . لأنه فى نظر المثال رودان يعتبر أهم شىء هو « الحقيقة الداخلية التى تظهر تحت شفافية الشكل » ؛ وهى التى يسميها « الخاصية » . وها هو ذا يقول لنا شارحا رأيه : « إن كل حياة تظهر فجأة من مركز ، حيث إنها تتولد وتنضج من الداخل إلى الخارج » . . وهكذا فى التمثال الجميل ، تجدنا « نتنبأ دائما بدفع داخلى قوى » . وبهذا فإن نقل النموذج لا يساوى شيئا إن لم يكن يعطى شعوراً بهذا الدفع ، وإن لم يكن يظهر « كحقيقة داخلية تترجمها حقيقة من الخارج » (١٦) .

وفى إطار هذا يستطيع رودان أن يؤكد ، « أن القالب أقل حقيقة من التمثال الذى يقوم بتحقيقه » . ولعلنا أيضا نفهم مغزى ما ينصح به قائلا : « كونوا واقعيين أيها الشبان ، لكن هذا لا يعنى أن أقول : كونوا على جانب من الدقة مع جهل وسطحية » . فبالنسبة له نجده يسمح لنفسه، مع احتجاجه ضد هذه السطحية بأن « يزيد من وضوح الخطوط التى تعبر عن الحالة الروحية التى يريد تفسيرها أحسن وأشد من غيرها » . وهكذا فهو يحتقر التفاهة السطحية» التى «لن تفهم شيئا فى ملخص جرىء ، ويحتقر « الجهلاء » الذين يتمسكون « بالدقة غير المعبرة فى التنفيذ » . فهو يرى أن فى تصوير الشخص المعين ، لابد من « الشبه » باعتباره عنصراً لاغنى عنه ، وباعتباره أيضا « شبه روح » فحسب . ولهذا فهو لن يقول كما يقول « الواقعى المتطرف » إن لون رافائيل غير صحيح مادام « الشعراء يجدونه دقيقا متقنا » (١٧) .

تأمل فى الأعمال الفنية

رأينا بناء على حالات نموذجية أنه عندما يتحدث المصورون والمثالون عن تقليد الطبيعة ، فإنهم لا يفكرون عادة فى الحقيقة السطحية العادية المباشرة ، فإذا فحصنا أعمالهم وجدنا أن الفنان لا يكون ناقلا للطبيعة كما هى . ولا بد إذاً أن نقول بعكس هذا ، كما يقول أوسكار ويلد . . « إن الفن يبدأ حيث ينتهى التقليد . . . » . هذا القانون صحيح كما سنرى ، حتى بناء على ما نراه فى أعمال المصورين الذين يقولون بأنهم واقعيون ، وصحيح من باب اولى بناء على أعمال الآخرين مثل ديلاكروا الذى يندد بما يسميه « التصوير الفوتوغرافى فى فن التصوير » ، ويصبح منددا بلوحة « المتراس » للمصور ميسونييه بقوله : « ما أفظع هذه الواقعية . » (١٨) .

ويصرح كوربيه بقوله : « أنا لا أصور ما أرى » . لكن لم يكن هذا

هو المبدأ الذى أخـــذ به جميع المصورين ، لأنهم إذا لم يكونوا قد صوروا ما رأوا لأصاب الفقر متاحفنا وقصورنا وكنائسنا ؛ ذلك أن العلاقة بين التصوير والحقيقة يمكن أن تكون متعددة الأنواع ، كما أثبت ذلك جيداً الأستاذ سوريو (١٩) فإما أن تقوى هذه العلاقة وإما أن تضعف ، وذلك طبقا للأذواق وأنواع الفن والمدارس ، وأحيانا يلجأ عالم التصوير صراحة إلى عالم الواقع . فإذا كان هذا الرجل أو تلك السيدة قد عاشت فعلا وصوره أو صورها مصورون من مدارس مختلفة ، فهل صوره أو صورها كلهم كما كانوا وبنفس الطريقة ؟ . . هذا هو السؤال . . . لكن ما من شك فى أن الفنان فى جميع الأحوال قد أرادهما يشبهان الحقيقة . . . وقد يكون المصور الواحد قد صوّر الشخصية عدة مرات بأشكال مختلفة كما هى الحال بالنسبة لصورة أسرة « أرنوليفينى » للمصور فان ديك .

لكن فى حالات أخرى يصبح الأمر أمر مطابقة للحقيقة أكثر منه أمر تشابه ، مثال ذلك لوحة «أركاديا» للمصور بوسان ، وهى لوحة خيالية بحتة ، ومع ذلك فهى مقبولة ؛ لأن المناظر التى يقصها الفنان منها أو التى يستعيدها فى ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف قطعا ، ومع أن النواحى التاريخية والجغرافية التى نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة ، فإنها تخضع لخواطر الفنان وهواه، الأمر الذى لا يحدث كثيرا . الحق أنه لا توجد هنا مطابقة للحقيقة ، وإن الارتباط بالواقع يمتد بشكل آخر حيث نرى يهود عصر يسوع وهم يتنزهون وقد ارتدوا أحذية طويلة ومعاطف ملكية ، وحيث نرى مدينة القدس وقد أحيطت بحوائط ذات شرفات وطواب كمدن العصور الوسطى ، وحيث نرى بلاد يهوذا وقد غطاها الجليد يوم عيد الميلاد . والشيء الذى يصوره المصور يمكن أيضا أن يتخلص إن لزم الأمر من أشد قوانين الطبيعة ثباتا وأكثرها عموما : ففى صور صعود العذراء وتمجيد القديسين ، نرى الأجساد كما

لو كانت تسبح وتطفو وتصعد فى الهواء ، دون النظر إلى فكرة الجاذبية الأرضية . هنا يقضى العرف على الواقع . . لكن ما القول عندما تذهب الأشكال الطبيعية عن الأشياء وتغيرها تغييراً كاملا من عنصرها الأصلى بحيث يستحيل تمييزها ، وهذا برغبة الرسام نفسه ؟ لقد منح بعض كبار الفنانين أنفسهم فى الماضى هذا الحق باسم الحرية ، ولدرجة لا يستطيع سادة الفن اليوم أن يفعلوا مثلهم ، ولا حتى جيروم بوش أو بيكاسو الذى لعب أكثر ما لعب الفنانون بالأشكال البشرية . هكذا كان أيضاً كل من جويا وريدون حين رسموا على لوحاتهم ، كل بطريقته ، وحوشا ولدت فى عقولهم فحسب . فهل يمكنك القول بأن هذا التصوير نقل عن الطبيعة ؟ .

من ناحية أخرى لا يمكن أن ينطبع نظر الفنان وعقله على لوحة ملموسة ترتسم عليها مناظر الطبيعة كما هى . فالإدراك الحسى ليس استقبالا سلبيا بأى حال ، وهو لدى الفنان بالذات أقل ما يمكن سلبية . قارن مثلا صورة فوتوغرافية لأحد شوارع مونمارتر الصغيرة باللوحة المقابلة التى رسمها أوتريللو ، أو افحص صورة شخصية معينة كما رسمها اثنان من الفنانين أو أكثر ، كصورة « مسيو شوكيه » كما رسمها كل من رينوار وسيزان ، أو كصورة الشاعر « ما للارميه » كما صورها كل من مانييه ورينوار وجوجان ، تجد الفرق وقد قفز إلى عينيك . . . ستـــرى فى اللوحات حقا شارع مونمارتر وصورة مسيو شوكيه وصورة ما للارميه، ولكنها فى كل حالة مصورة بخواص فردية هى خواص كل من أوتريللو ومانييه ورينوار وسيزان .

والمشكلة التى ستعرض لنا هنا أن نعرف ما إذا كان المصور يدرك الأشياء أحسن مما يدركها الرجل العادى ، أو إذا كان يعرف خصائصها

بشكل أكثر عمقا أو أكثر قرابة . فلنؤجل هذا مؤقتا ولنقل إنه في جميع الحالات يمتلك كل فنان نظرته الخاصة به والتي يؤكد بها وجوده في عمله الفني ، وهذا الوجود ضروري لازم متعسف كما هو الشأن في لوحات فان جوخ في أواخر سنوات حياته ، أو كما هو الشأن من حيث سلطة الرجل الهرم في لوحات رامبراند، أو وجود هادىء طيب في لوحات فيلا سكيز ، أو وجود يريد أن يمحو نفسه بنفسه في تواضع ، في لوحات لونان وشاردان.. لكنه وجود مهما يكن الأمر . . . وفي الحالة التي لا توجد وتظهر فيها شخصية المصور تصبح للوحة قيمة الوثيقة فحسب ، حكمها حكم « كليشيه » في المحفوظات ، ولن تكون لها قيمة العمل الفني .

وفي هذا المعنى يجب أن نفهم كلمة زولا من أن « العمل الفني ركن من الخليقة ينظر إليه خلال مزاج الفنان » (٢٠) . وهذا تعريف مختصر نوعا لأن الأمر أكثر من أن يكون مزاجا . لكن لماذا نأخذ من أديب كزولا تعريفاً طالما قال به وكرره الفنانون أنفسهم ؟ ! . . فهاك شاردان « مصور الحقيقة » إن كان هناك مصورون للحقيقة ، يقول : « من منكم قال إننا كنا نصور الألوان؟ إننا نستخدم الألوان ولكننا نصور بالعواطف» وهاك ديلاكروا ، وهو رومانتيكي ذو نوايا كلاسيكية يقول : «إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ؛ إذ يجب أن تنظر في نفسك لا إلى ما حولك » (٢١) وهاك أوديلون ريدون المصور المنطوى على نفسه ، الحالم المنعزل يقول : « أظن أني خضعت برضى للقوانين الخاصة التي أدت بي إلى تشكيل الأشياء التي وضعت فيها نفسي كلها » (٢٢). وهاك أخيراً ف . ليجيه أحد سادة التصوير الزخرفي يقول : « ما موضوع اللوحة عندي إلا عذر أنتحله لإبداع مجموعة مطلقة من الأشكال والألوان تعبر عن حقيقة مشاعري ، وهي الوحيدة التي تؤخذ في الاعتبار وذلك بعيدا عن سراب الحقيقة الخارجية » .

فإذا كان المفروض أن يدخل هذا القدر من الذاتية فى تخيل المصور فمن الجائز أن يتوقع أن يقدم لنا عن الأشياء صورة تزيد أو تقل تشوهاً. إن هذه التشوهات هى التى تلفت أبصارنا بشدة عند المحدثين ؛ لأن الجمهور لم يتعودها بعد . ونحن إذ ننظر إلى صورة وجه رسمه موديليانى مثلا نقول فى أنفسنا : « إن عنق المرأة ليس طويلا لهذه الدرجة » . لكن هل كان قدماء المصريين يتبعون الطبيعة كما هى حين صوروا الإنسان وكتفاه واضحتان، وجها لوجه فى حين أن رأسه مأخوذ من الجانب ؟ وهل تبعها الرومان من مصورى الحوائط عندما صوروا المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه بقصد إبراز عظمته ؟ لقد كان لوجريكو يحدد الأشكال بجراة قبل أن يفعل سيزان نفس الشىء فى لوحة « العاريات » ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيبا فى الإبصار ، ولقد كان هذا الفرض عسير الإثبات،بل وكان فى غير موضعه ؛ إذا ما عيب الإبصار الذى يمكن أن نفترضه عند بيكاسو ، أو ماتيس ، أو آنجر قبلهم جميعا . ؟

ذلك أن آنجر هذا كان رساما مدهشاً بقدر ما كان مبسطا جريئا . ولعل قصة لوحة « الجارية الكبرى » لجديرة بأن تحكى هنا ؛ فهذه العارية الشهيرة التى تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تعتبر طبقا للواقع وحشا حاول الفنان تشريحه ، ولقد اكتشف بعض العارفين بهذه الأمور أن هذه « الجارية » كانت تنقصها فقرتان من العمود الفقرى ، وأن أحد ثدييها لم يكن فى موضعه،بل كان موجوداً تحت ذراعها ، وكان هذا تشويها ضمن تشوهات أخرى عندها . ولقد حاول ا . لهوت ، وهو مصور أيضا . . حاول مراراً أن يعيد تصوير هذا الوضع من واقع النموذج ، ولكنه صرح بأنه لم ينجح فى ذلك أبدا (٢٣) .

فهل كان آنجر يجهل مهنته ؟ طبعا لا ، لكن شعوره كان يهتز إزاء الحقيقة ، « وكان يعرف علم التشريح معرفة عميقة وبقدر ما يعرفها الطبيب

الجراح ، لكنه عندما كان يجد نفسه أمام هذا النموذج الحى لم يكن يستطيع الاحتفاظ ببروده العلمى ، بل كانت تنتابه حالة قلق شديد يكاد معها يفقد صوابه . . وهذه البشرة ذات التموجات المحببة ، والتجعدات التى تدعو للذة ، لم يكن يستطيع أن يقوم بتشريحها بحافة القلم كما يفعل الجراح بالمبضع . . . بل إن هذه البشرة هى التى سوف تندمج فيه اندماجا ، وهى التى سوف تحول مذهبه العلمى عن جسم الإنسان إلى مذهب عاطفى .. وهنا لن يصبح لعدد فقرات العمود الفقرى أهمية ، ولن تصبح هناك حقيقة تشريحية إذا كانت هذه الحقيقة على النقيض من الرؤية التى يقدمها له الجسد الذى يراه تحت عينيه . . . وهكذا احدث التشوه فى اللوحة » (٢٤).

على أن هناك من المصورين قطعا من لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية فى نقل الطبيعة ، فهم يقتربون من الواقع ، إما لميلهم لهذا ، وإما لاقتناعهم بهذه الضرورة . وهنا لن يكون المصور جهاز تصوير آليا ، لأن الغرفة السوداء لا تكون الشكل ، فى حين أن الفنان يقوم بالتشكيل . ويكتب سيزان فيقول : « إن عملية التصوير الفنى لا تعنى نقل الهدف نقلا جامداً » ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام فى ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة معناه تشكيلها »(٢٥) والواقع أنه لا يوجد فن صحيح إلا منذ اللحظة التى يرتب فيها الفنان وينظم ويقوم بالاختصار بين مختلف عناصر المنظر الموجود تحت نظره . ولقد كان ديلاكروا يقول إن العبقرية ليست « إلا موهبة التعميم والاختيار » .

وبتعبير آخر فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يفسر الأشياء وهذه

« الطريقة العقلية التى تنحصر فى اختيار وجهة النظر الخاصة وتحديد المنظر وعزله عن البيئة التى تمتصه والتضحية بأجزاء معينة بقصد إعطاء الفرصة للناظر ليتخيلها بدلا من تصويرها مباشرة هى الفن . والفن أيضا معناه توضيح ما يجب توضيحه وإخفاء الأجزاء التكميلية ، أى الإشارة إلى الأشياء عن طريق الاستتار والسماح للناظر بتخيل ما لا يراه . هذا الفن العظيم ينحصر فى استخدام الطبيعة دون تكرارها آليا ، أحيانا عن طريق نقلها تماماً كما هى ، وأحيانا أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان . هذا التوازن العسير بين الحقائق القائمة يضطر الفنان إلى أن يظل واقعياً دون أن يكون دقيقاً ، إلى أن يصور لا أن يصف ، إلى أن يعطى انطباعات الحياة لا سرابها . وكل هذا يترجم بكلمة عادية هى فى الواقع مصدر غموض وخلط كثيرين لأنها — أى الكلمة — لم تحدد أبدا تحديداً واضحا — أقصد « التفسير » (٢٦) .

هذا التفسير يفترض أن يقوم المصور بمحض إرادته بحذف أشياء وإضافة أشياء أخرى أحياناً . ويحكى عن المصور « كورو » أن « شخصا ما كان يقف فى الغابة ، وينظر إليه وهو يصور لوحة ، وسأله الشخص بقوله : أين إذن ياسيدى أين ترى هذه الشجرة الجميلة التى وضعتها هنا ؟ وما كان من كورو إلا أن سحب غليونه من بين أسنانه — ودون أن يدير ظهره ، أشار بماسورة كانت فى يده إلى شجرة بلوط كانت خلفهما » (٢٧) لكن كما يقول مالرو عن كورو : « وهذه الطبيعة التى يحبها ، من إذاً يكون أقل خضوعا لها منه ؟ » (٢٨) إنه ينقلها بل يطورها . ومرة أخرى نقول: إن هذا التطور يندمج فى الرؤية نفسها . ويكتب ديلاكروا ما يستحق الإعجاب حول هذه النقطة فيقول : « إن الخيال هو الذى يصنع اللوحة من واقع الطبيعة » (٢٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية عند الحديث

عن آنجر الذى كان يرى حقيقة النسب من واقع اللوحات القديمة فى نموذجه ، ويقدم لنا كورو فى هذا مثلا آخر ، فقد كان يتنزه مرة فى الريف وكان قد بلغ الهرم إذ ذاك ، وسأله شخص عن جمال منظر الطبيعة فى المكان فصاح قائلا : « آه . . . لا تحدثنى عن الطبيعة . . . فأنا لا أرى فيها إلا لوحات من يد كورو . . . »

وقبل اكتشاف التصوير الفوتوغرافى ، كان الناس غالبا يقارنون فن التصوير بالمرآة ، وقد أعجب الغرب بوجه خاص بهذه اللوحة الزجاجية التى كانت تلتقط مظاهر الحياة لقطا دقيقا . . . ويعبر ليوناردو دا فنشى . وهو مصور واقعى إرادة ، غير واقعى علميا . . يعبر عن رأيه فى التصوير بقوله : « إن المرآة هى معلم المصورين » . ويضيف قوله : « إن المؤكد أن لوحتك – إن كنت قد عرفت كيف تشكلها تشكيلا حسنا – سوف تترك أثر الشىء الطبيعى الذى تراه فى مرآة كبيرة » (٣٠) .

كلا ! لأنه حتى إذا كانت اللوحة تنطوى على كمال الانعكاس فى المرآة، فإنها لن تعادل الطبيعة تماماً وبهذه البساطة ، ولم يخطىء ديلاكروا فى هذه الناحية حين قال : « إن أكثر الواقعيين مضطر اضطراراً إلى استعمال بعض الوسائل المتفق عليها عامة لكى ينقل ما فى الطبيعة » (٣١) . . ومن ضمن هذه الوسائل المتفق عليها عامة تمثيل أشياء ذات ثلاثة احجام على سطح مسطح،ومن ضمنها أيضا تصغير الأشياء إلى مستوى أقل من حقيقتها ، ومن ضمنها كذلك عزل منظر معين عن مجموع هو جزء منه ، وتحديد حدود لما لا حدود له . . . وأخيراً من ضمنها الخط الذى يفصل بين الأشكال . ذلك أنه « لا توجد فى الطبيعة حدود تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة . . . ولابد دائما من أن نرجع إلى وسائل متفق عليها لكل فن ؛ هى فى الحقيقة لغة هذا الفن . » . . . وإلا « اضطر الفنان إلى إجراء بروزات ملونة على لوحته بحجة أن الأجسام بارزة» (٣٢)

إلا أن بعض هذه النواحى المتفق عليها توجد فى التصوير الفوتوغرافى ، بل وحتى فى انعكاس الشيء فى المرآة . ويقول ماكس جاكوب : « إن كل شيء يظهر فى المرآة أجمل مما هو فى الطبيعة » . والسبب فى هذا ولاشك التحديد الذى يمارسه إطار المرآة وانعزال الشيء عن باقى الأشياء التى تحيط به . ونفس الشيء يحدث فى الصورة الفوتوغرافية حيث يظهر كل شيء أجمل من حقيقته . ولهذا كان للتصوير الفوتوغرافى قيمة فنية حقيقية لأنه يستطيع اختيار الأشياء، ولأنه يتحكم فى الإضاءة وفى انتقاء زوايا التقاط المنظر ويكتب ديلاكروا ما يشبه هذه الملاحظة فيما يتعلق بالأجهزة الأولية فى عصره فيقول : « إن الصور الفوتوغرافية الطيبة هى التى تتركز على عدد بسيط من الأشياء وتترك أجزاء أخرى خيالية» (٢٣) وبتعبير آخر ، يصبح المنظر المهتز منظرا فنياً لأنه يضفى بعض الغموض على الحقيقة المباشرة الجافة .

واستحالة قيام واقعية مكتملة أمر يثبته كذلك اللا معقول ، فإذا كان هدف فن التصوير إعطاء صورة تخيلية للحقيقة ، فإن خداع البصر لا يصبح بوضوح « ما فوق الفن » ، الأمر الذى لا يمكن أن يدعى به أحد ، « إذ يتفق الفنانون ونقاد الفن على اعتبار هذا الاصطناع غير جدير بفنان عظيم . وصحيح أنه لا يمكن منع فنان من أن يمارس هذا النوع لمجرد إثبات قدرته الفنية ، لكن قد يكون من العسير إيجاد فنان يثبت أن خداع البصر هو قمة فن التصوير وكماله . وإذا كان خداع البصر هذا يصلح لمصورى المناظر السينمائية أو لديكور المسرح ، فإنه لا يمكن أن يوجد فى فن التصوير الفعلى إلا عرضا ، وعلى أساس أنه طريقة لا تستخدم إلا فى حدود ضيقة » .

ولا يتردد جيلسون فى استخلاص هذه النتيجة التى يرى أنه لا مفر منها ؛ إذا رفضنا خداع البصر باعتباره غير جدير بفن التصوير ، فإنه

لابد أن يستبعد المنظور بالعين معه ، كما أنه لابد من أن يستبعد معهما كذلك الشكل المصبوب في القالب الذى يعتبر حالة خاصة من حالات المنظور الجوى ، بل إن من الضرورى أيضا الامتناع عن تصوير الظلال ما دام الظل أصلا عبارة عن خداع الشمس للبصر » . وبالاختصار إما أن نقبل خداع البصر بصفته عنصراً أساسيا في فن التصوير ، أو الابتعاد عن كل ما يساعد في إنتاج أى مظهر من مظاهر الحقيقة الملموسة مهما صغر ، في الرسم أو التكوين » (٣٤) .

في اعتقادنا أن الأمر يحتاج إلى الذهاب إلى هذا الحد . فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب ، ومع ذلك فلم يكونوا أقل من غيرهم عظمة . ولذا فإن تبريرنا الخاص بخداع البصر لا يفقد من قوته ، وهو يضطرنا إلى الموافقة على أن تقليد ما في الطبيعة ليس هو كل فن التصوير ، ولا هو موضوعه الأساسى ، وعلى التقليد أن يتفق والمظاهر الملموسة ، على أنه مهما يكن قريبا منها فإن هناك في صورة الأشخاص التى يرسمها الفنان شيئاً آخر غير التشابه بين الصورة والشخص ، كما أن هناك شيئاً آخر في أى لوحة ، خلاف الجزء المطابق للواقع . . . وبفضل هذا « الشيء الآخر » تصبح الأعمال أعمالا فنية .

وإذا كانت الواقعية عكس الفن كما يرى ديلاكروا (٣٥) ، وهذا صحيح جداً فإنه لابد من فهم تعبير الواقعية بمعناه المباشر الدقيق ، وبحيث لا يمكن أن يكون الفن واقعيا أبدا ، بمعنى أن المصورين ، والكتاب الذين ينادون بتبعيتهم لهذا المذهب لا يقدمون لنا أعمالا جميلة إلا لأنهم جحدوا هذا المذهب . ماذا يمكن أن يتبقى إذاً من الواقعية . . ؟ وماذا يمكن أن نحتجز منها مما يمكن الاعتراف بوجوده ؟ وبماذا كان يطالب في الواقع الفنانون وأصحاب المدارس الواقعية الذين كانوا يبشرون بها ؟ ثلاثة اشياء تبعا للأحوال :

فإما أن الواقعية رد فعل سليم ضد الروح التقليدية الأكاديمية ، وضد الجمال التقليدى والمتراكم فى المتاحف وفن التصوير الذى يمارسه المصور فى غرفته . وهنا نعود إلى الواقع الذى يغرس بناء عليه الفنان حامل لوحته فى صميم الريف مثلا، ويبحث عن مواقف لم تدرس من قبل ، تقدمها له نماذج غير مزيفة . وفى هـذا المعنى يصبح ديجا ولوتريك واقعيين ، الأمر الذى لا يمنعهما من تجميع وتحوير رســـومهما بحيث تظهر فيها روحهما .

وإما أن توضح الواقعية تعارضا يقوم بين طبائع معينة وأنواعا « نبيلة » تقليدية وموضوعات مستعارة من التقاليد الرسمية ، فبدلا من الارتباط مثلا بمناظر القصور الملكية وقاعات الاستقبالات والمبارزات بين أفراد الحاشية يقوم الفنان بجمع موضوعاته من الأحداث التى تجرى فى النوادى الليلية والقرية والمصنع وبيت الدعارة والمستشفى . ولـكن لا يعنى هـذا أن الفنان ينقل مايرى بغباء ... فلوحة مثل « جنازة فى أورنان » واقعية كل الواقعية لكنها أكثر حقيقة من الطبيعة ، وإما — أخيراً — ترمى الواقعية إلى تفضيل الحياة الغريزية والناحية الحيوانية للكائن البشرى ، أو حتى الناحية الدنيئة المنحطة منه . ومع ذلك فإن حفلات شرب الخمر وحفلات الرقص الصاخبة — ليست اكثر واقعية من جمـال أبطال الرياضة فى البارناس جبل الأولمب ، أو من السموات كما صورها انجليكو . وما من مهرجان فلمنكى انصـــف بنفس الحركات الجنونية والسرور الذى لا قيود له ، وبالاختصار بالروح الشاعرية الجارفة، كهذا الذى صوره روبانس ، وما من وسيطة عاهرة كان فمها فارغاً من الأسنان ، وعيونها أشد قبحا من تلك التى يقدمها جويا فى لوحة « العجوزات » . إنها مثالية إذا تلك الطريقة التى ترمى إلى التخفيف من قبح الإنسان والوجود . ومثالية تلك التى تصرف النظر عنها تماما ، إنها مثالية معكوسة لا ترتفع بل تهبط بها إلى أسفل درجة ، أى إنها تضفى صفة شاعرية على توافه الأمور وكل ما انطوى على وحشية وعار . أى واقعية ! لا . .

ماهى اللوحة ؟

ماذا تكون وظيفة فن التصوير إذاً ، إن لم يكن يرمى إلى تكرار الطبيعة؟ بتعبير آخر ، ماهى اللوحة ؟ سوف نجيب عن هذا السؤال بتلك الإجابة التقليدية التى قال بها موريس دينى : « تذكر أن اللوحة سطح مسطح غطى بألوان تم تجميعها بنظام معين ، بقصد بعث اللذة إلى البصر ، وهى كذلك قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية » (٣٦) . إن هذا التعريف الذى يقدمه لنا صاحب كتاب « النظريات » يتفق واتجاه الحركة الرمزية التى ينتمى إليها ، ولو أن من الجائز فصله ، - أى التعريف - عن هذه الحركة دون الإضرار به مادام علم الجمال الحديث والطريقة التى يمارس بها المصورون فنهم لم ينفكا يؤكدانه منذ نصف قرن .

ونتيجة هذا أن يصبح للوحة مركزا ارتكاز ، أو بالأحرى موضوعان ، لأحدهما أسبقية على الآخر من حيث الأهمية : أول هذين الموضوعين ذلك الذى يطرق تفكيرنا مباشرة ، والذى نسميه موضوعا «أدبيا» حيث لا نستطيع ترجمته باللغة . والمقصود بهذا الموضوع الذى تصوره اللوحة ويصدر فى عنوانها مثل لوحة « تعبد تلاميذ المسير » — أو — « رحيلى إلى جزيرة الأحلام» — أو — « وجبة الإفطار » الخ ... أما الموضوع الآخر . فهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى المرتبة الثانية رغم أنه « الأساس » ، ونقصد به الموضوع التشكيلى بالمعنى الصحيح ، أى الشكل الذى تجسم بفعل المادة على هيئة عمل فنى ، وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال . وكيفية معينة لوضع الأجزاء فى تناسق خاص و«اتزان»» يسميه ديلاكروا « أرابيسك » أو تصفيف على نظام فن البناء العربى — أو ما يسمى كذلك « موسيقية اللوحة » . « فإذا دخلت إلى كاتدرائية ما ووجدت نفسك واقفا فى مكان ، على مسافة كبيرة جدا من لوحة ما لتعرف ما تمثله هذه اللوحة

لأخذ لبك هـذا التوافق الساحرى . ولعل الخطوط وحدها كفيلة أحيانا بأن تكون لها هذه القوة بفعل عظمتها[١] .

هل تفكر إذاً فى أن تحتفظ لـكلمة « الموضوع » بمعناها الشائع ؟ لابد لنا أن نميز فى كل عمل تصويرى بين الموضوع والقطعة ، بالمعنى الذى يطلقه الهواة على قطعة تصويرية جميلة (٣٧) على أنه يمكن طرق الموضوع بمهارة كبيرة فى حين تظل القطعة عديمة القيمة ، وعلى أن هناك ألف طريقة لتحقيق قطعة عظيمة بموضوع واحد . وليس السبب فى هذا هو أن الموضوع يحتمل طبعات مختلفة فى التفاصيل أو وسائل مختلفة للتفكير فيه ولتنفيذه ، بل إن السبب هو أننا نحمل فى نفوسنا أفكاراً تصويرية مختلفة حين نطرق عملا يليه عمل آخر وهكذا ... أقصد وسائل مختلفة يتخيلها المصورون لملء فراغ اللوحة « بألوان يتم ترتيبها فى نظام تجمعى معين » — وعلى العكس من ذلك يحدث أن تستغل لوحات مختلفة لا علاقة بين موضوعاتها وعناوينها . . تستغل موضوعا تشكيليا هو بعينه فيها كلها . مثال ذلك لوحات « دانتى وفرجيل فى الجحيم » — أو « غرق سفينة دون جوان » — أو « المسيح على بحيرة جنيزاريت » التى صور منها ديلاكروا سبع نسخ ، كل هذه اللوحات تتخذ لنفسها نفس الهدف البصرى الذى استقاه ولاشك من لوحة « غرق سفينة ميدوز » (لجريكو) وموضوعها كما نعلم حطام سفينة محملة برجال أصابهم الرعب ، وهى تطفو على أمواج قائمة .

وهناك على مستوى آخر فرق بين الموضوع والقطعة . فى ذلك التمييز الذى يقترحه « لوهت » بين اللوحة وحالة الشبه ، والمهم هنا « أساساً » هو أن الشبه

---

(١) انظر بودلير : إن الطريقة السليمة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية هى أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تفهم لا موضوعها ولا خطوطها . فإذا كانت موسيقية (ميلودية) كان لها معنى واتخذت مكانها فى جدول الذكريات ـ أعمال بودلير . طبعة بلياد ص ٦٠٦ .

ثانوى ، وأنه إذا لم يكن خيال الفنان مشوها بشىء ما فإنه « يبدأ بالبداية ، أى باللوحة. نقصد بمجموعة من الألوان والزخارف يجمعها بذوق ، ويجوز أن يكون الرسم الأولى تافها، وأن تكون نغمات ألوانه سهلة ، لكن لابد أن يكون إدماجها جميعا فى كل يسر البصر عاملا يجعل منها أولى سلاسل التجمعات التى تستطيع الوصول إلى مرتبة السمو بفضل الموهبة والمصادفة. والطالب فى مدرسة الفنون الجميلة يبدأ بالنهاية ، أى إنه يأخذ الشبه فى اعتباره أصلا ليقلد الشىء. ولو أن أساتذته لا يطلبون إليه الدقة . . . لكن هناك انتعاشا روحياً يزيد عن عمله ألف مرة فى « أكاديميات » مونابارناس ، لأن الذين يمارسون الفن فى شوارع هذا الحى لا يهتمون بتقليد النموذج ، ولأن الفنان الشاب هناك يترك لنفسه حرية تثبيت انطباعاته التشكيلية وهو مسرور ... وهو إذ لا يبالى بروح النقد تجده يعرف مدى قيمة اكتشافه هو ، ويميز الثمن فى شخصيته هو ، ويصل هكذا عن طريق سلسلة من التجارب إلى أن يبندع لنفسه لغة أصيلة» ﴿*﴾ .

ماهى اللوحة إذا ؟ نظن أننا نستطيع الآن أن نحددها تقريبا . نقول إنها شىء يتضمن قيمة وبناء ووجودا ، كلها قائم بذاته ، بعيد عن موضوعها. وهى كالكائن الحى جهاز له كيانه الذاتى ومطلبه ، تحكمه قوانين خاصة به لدرجة أن — كما يقول كونستابل — « ماهو جيد فى أحدها يمكن أن يكون رديئا جداً إن نحن نقلناه إلى غيرها » — على أن العناصر التى تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا . ويقول نفس المصور (كونستابل) « إن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلا ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية . فإذا حذفت

(*) انظر ص ٨٢ هذا نفس التفسير الذى يقدمه ديجا فى هذه الحكمة : ليس الرسم شكلا بل هو طريقة رؤية الشكل . ويشرح فاليرى هذه الكلمة بقوله : لقد كنت أحاول فهم ما يقول هنا (أى ديجا) فهو يضع الإخراج - أى التمثيل المطابق للشىء أمام ما يسميه (الرسم) أى طريقة الرؤية والتنفيذ كما يمارسها فنان من أجل الدقة . انظر ديجا - الرقص - الرسم - فى أعمال فاليرى . طبعة بلياد الجزء الثانى ص ١٢٢٤ .

أو أضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة » (٣٨) . ، بمعنى أن هذه اللمسة تتطلب لمسة أخرى معينة ، وأن ذاك الخط فى حاجة إلى ذلك الخط الآخر . احذف هذا أو أضف ذاك ، تجد أن التوافق الساحر قد تحطم . وبالاختصار تكون « اللوحة كآلة تستوعب العين المدربة كل أجزائها وطريقة سيرها ، لكل شيء فيها علة وجود إن كانت اللوحة طيبة . — إنها تضم نغمات ترمى كل منها إلى إعطاء قيمة للأخرى ، وإذا حدث خطأ طارىء فى الرسم مثلا ، فإنه يجوز أن يكون هذا الخطأ ضروريا حتى لا يضحى الفنان بشيء أكثر أهمية منه »(٣٩) .

والقطعة المصورة ، هذا « المنطق الملون » كما يسميها سيزان ، أكثر أهمية من الرسم وتصحيحه . . . وعلى المصور أن يخضع له حتى يستوعب الحقيقة كما يرى ، ولعله يضطر فى هذا إلى تشويه الرسم نفسه . . . ولا بد لنا هنا من أن نميز ، تبعا للأستاذ دينى ، بين نوعين من التشويه ، منهما « التشويه الذاتى » الذى ذكرناه آنفا ، والذى ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ولعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية ، لكن هناك أيضا « التشويه الموضوعى » ومصدره المزاج التصويرى . الذى يؤدى بالفنان إلى « نقل كل شيء نقلا جميلا » ويمكنه تسميته أيضا « التشويه الزخرفى » إذا كان سببه اضطرار الفنان إلى « تكييف خياله بالقوانين البدائية للزخرفة » . والمقصود بهذا مطالب اللوحة كلوحة — والواقع « أن الإنسان الذى منحته الطبيعة القدرة العجيبة على إبداع جمال بالألوان والأشكال لا يستطيع أن تكون له موضوعات أخرى غير تناسقات الألوان والأشكال . . . فكل المناظر وكل العواطف وكل الأحلام تتلخص بالنسبة له فى تجمعات بين بقع الألوان التى تتخذ شكل علاقات بين نغمات وأصباغ لونية وخطوط ».(٤٠) .

وكما قلنا ، يلاحظ أن مطالب اللوحة هى التى تضطر المصور إلى

التبسيط والاستئصال والاختيار ... ولنتذكر هنا ما علمنا آنجر حين قال : «إن الأشكال الجميلة هي التي تتصف بالثبات والامتلاء ؛ وهي التي تقضي فيها التفاصيل على التشكيلات الكبرى » (٤١) . وديلا كروا ينادي ، أكثر من آنجر بقانون التضحية بالتفاصيل ، فهو يمتدح لدى « فيرونيز » «عدم اهتمامه ظاهريا بالتفاصيل ، مما يؤدي عنده إلى البساطة » ، الأمر الذي يرجع إلى « عادة الزخرفة » (٤٢) . هذه التضحية مؤلمة للفنان ولكنها ضرورية لأن « كل ما كان يبدو كأنه تنفيذ في دقيق ومناسب فحسب يصبح الجفاف بعينه ، الجفاف الذي يرجع إلى انعدام التضحيات بوجه عام » (٤٣) وعلى العكس من ذلك « يكون الفنان العظيم هو الذي يركز اهتمامه في إلغاء التفاصيل عديمة القيمة ، أو المقذعة أو البلهاء وهو الذي تتمتع يده بقوة تنظم وتبني وتضيف وتلغي ، وتعمل عملها في أشياء هي ملك لها . . . وهو الذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا فيها حفلا نظمه بذوقه هو . أما في العمل الذي يقدمه فنان رديء فإنك تشعر بأنه لم يكن يسيطر على شيء ، وبأنه لم يكن يمارس أي عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة » (٤٤) .

من هذا نفهم أن من الجائز أن يكون النموذج مصدر ضيق للمصور . وأن المصور يريد أن يتخلص منه في لحظة معينة . لاشك أن من الضروري أن ندرس النماذج في عناية ، لكن لابد أن تسبق هذه الدراسة عملية تنفيذ العمل الفني . أما أن يكون النموذج تحت أعين المصور خلال التنفيذ ، فهذا شيء رديء . هذه الحقيقة ليست جديدة ، فنحن نجدها عند ديدرو : «عرفت شابا كله ذوق ، كان يركع على ركبتيه قبل أن يلقي بخط واحد على اللوحة ، وقد كان يقول : «يا إلهي . . أنقذني من النموذج » (٤٥) . واتفاق الفنانين حول هذه النقطة يلفت النظر . فلقد قابل آنجر عدوه ديلا كروا مرة ، وقال له : « مهما تكن عبقريتك ، فأنت إذاً لم تصور من واقع الطبيعة التي نقلتها ، بل صورت من واقع النموذج ، فإنك ستظل عبداً وسوف

يشعر الناظر بالعبودية إن نظر إلى لوحتك »(١) ويرد عليه ديلاكروا بقوله : « يجب أن يظل استقلال الخيال قائماً بأكمله أمام اللوحة . . . إن النموذج الحى بالمقارنة بذلك الذى صورته وأوجدت التناسق بينه وبين باقى التشكيل . . . هذا النموذج يضطر الفكر إلى فقدان الطريق ويدخل عنصراً غريباً فى مجموع اللوحة » .

والنتيجة « أنه لا يستطيع التأثير فى الناظرين والإفادة من النموذج عند استشارته أولا أولئك الذين يستغنون عنه مقدماً » (٤٦) . ولا يخالف هذا المصورون الانطباعيون . ألم يقم رينوار بتصوير ورود وهو ينظر إلى جسم نزعت عنه الملابس . أو « امرأة عارية » وهو ينظر إلى ورود ؟ (٢) .

الرؤية الفنانة

لقد وضعنا أنفسنا إلى هذه اللحظة فى موضع المصورين . ويحسن بنا الآن أن نضع أنفسنا موضع الناظر العالم بالأمور ، والهاوى ، والعارف بأمور فن التصوير . ماهى اللوحة بالنسبة لهؤلاء ؟ بالنسبة لحمال ، تعتبر اللوحة شيئا مسطحاً ، قابلا للكسر ، يشغل حيزاً كبيراً ، وبالنسبة للتاجر بضاعة لها ثمن . اما بالنسبة للهاوى ، فهى أساسا لوحة . . . لكن هذه

(١) انظر هذا الكتاب ص١١٦ : عكن ملاحظة أن آنجر يتعمد تدريجيا عن النموذج ليقترب تدريجيا من « الشكل الجميل » . إذا نحن اختبرنا الدراسات الأولية (الكروكى) للوحاته . انظر أيضا الحالات الأربع فى كتاب رينه هويج : حديث مع المرئى (عن رافائيل والفورنارينا) ص ٨١ ــ ٨٢ .

(٢) هذه حالة مونيه من واقع بونارد . انظر رينه هويج ص ١٠٤ وبالنسبة لجوجان وهو ليس من الانطباعيين هناك نصيحة تتلخص فى « ألا يجب أن نصور من واقع الطبيعة ، لأن الفن تجديد . استخرج الفن من الطبيعة وأنت تحلم أمامها ولا تفكر فى الإبداع الذى ينتج عن ذلك ، فهذه هى الطريقة الوحيدة للصعود نحو الله بأن نبدع أو نخلق كما يخلق سيدنا الأكبر « الله » (انظر خطابات جوجان إلى روجته وأصدقائه ــ ص ١٣٤) .

« المخيلة الفنانة » لاتوجد فى الشوارع ، بل هى فى حاجة إلى روح جمالية نامية ، وعين مدربة . وكم من المرات يعتقد الإنسان أنه يحب الفن ، والحقيقة أنه يبحث عن شىء آخر غيره . . إن أولئك الذين يفعلون هذا هم فى الواقع عميان بالنسبة لفن التصوير . ولقد أطلق عليهم ديلاكروا كلمة من المزامير يعرفها الناس جميعا : «إن لهم عيونا ولكنهم لن يروا » ؛ يقصد بهذا أن يبين أن من يستطيعون الحكم حكما سليما على الفن نادرون . وها هو ذا يضيف إلى قوله : «إن التأثيرات الغامضة التى يوحى بها الخط واللون . . . وأأسفاه ، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع . . . إن هذا الحفل الموسيقى . . . لاشىء بالنسبة للكثيرين . . . أولئك الذين ينظرون إلى اللوحة كما ينظر الإنجليز إلى منطقة ما وهم مسافرون» (٤٧) .

حذار أن نكون مثل هؤلاء الناس . . فحيث إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها ، فنحن لن نحكم على قيمتها الفنية إلا تبعا لمدى المهارة التى طرق بها موضوعها . أما التمثيل فهو ثانوى ، ونحن لن نبحث فيما هو أساسى منه ، وإلا وجدنا أنفسنا ونحن نخلط بين فن التصوير والصور العادية فحسب ، ولو أننا لا ننوى ذم الصور العادية . لكن لابد ، لكى نثبت ذاكراتنا بهذا الصدد أن نحدد أفكارنا ونوجه خيالنا ونوقظ عواطفنا. إن أغلب مناظر صلب المسيح الموجودة فى الكنائس والقبور والميادين والقرى صور فحسب ، وهى صور لوجودها شرعيته ولا شك ، لكن الهدف من الصورة يختلف عن نظيره الذى ترمى إليه اللوحة . إنها – أى الصورة – ترمى إلى تمثيل شىء ، وكلما كانت واضحة متميزة ، متكلمة ، ذات هدف تعليمى ، كانت طيبة ، نقصد أنها كلما كانت شبيهة بالنموذج إن كان هذا النموذج حياً أو غير قائم فى الحقيقة أصلا . لاحظ إذاً أن الصفات

اللازمة للصورة العادية الجيدة تختلف كل الاختلاف عن تلك التى تتميز بها اللوحة الجيدة . (٤٨) .

هذا ، وسوف نبحث فى الفن التجريدى فيما بعد ، وفيما عداه ، يصبح العمل التصويرى ممثلا لشىء ما . ولو بشكل غامض . وهكذا تصبح اللوحة عامة صورة ، وهى بهذه الصفة تثير لدى الناظر عواطف معينة ، فأنا أشعر بالشفقة أمام لوحة تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، أو بالرعب أمام أكلة لحوم البشر ، أو بالحنان أمام منظر للأمومة ، او بالكبرياء أمام استعراض عسكرى . إلا أنه يجب أن نتجنب أن نقع فريسة للخداع . . . فكل هذه المشاعر لا تمت للجمال بأى صلة ، لأن من الجائز أن تثيرها أى لوحة ملونة رديئة ، كما أنه لا صلة لهذه المشاعر بالمتعة التى تنتج عن « قطعة مصورة » . فإذا لم تستبعدها المخيلة الفنانة ، فهى تخفف منها ، أو توقفها ما دامت هذه المخيلة قائمة ، لتحل محلها المشاعر الأخرى التى تختلف عنها .

لهذا السبب يمكن أن يظل الإنسان غريبا عن فن التصوير إن هو اقتصر على استقبال اللذة والجيشان الانفعالى ، وكلاهما ينبع من الحب أو الحرب أو العلم أو الفهم أو الدين . . . يدل على ذلك « أن اللوحة التى تصور أشياء جامدة تؤكل لا تهدف إلى فتح الشهية ، والتفاح الذى يصوره سيزان فى لوحاته لا صلة له بحواء » (٤٩) — هكذا يقول أوزنفانت مهما يكن قريبا من خداع البصر فإن الكلمة التى ينطق بها عارف بأمور الفن لن تكون « إننا على وشك أن نأكل منها » . كما أن لوحة تصور امرأة عارية لا تثير الغريزة الجنسية بالضرورة . ولعل مايقوله ريدون بصدد هذا صحيح ، من أن « المرأة العارية ليست امرأة انتزعت عنها ملابسها » (٥٠) . ولقد كان على حق — هكذا يسرد الثقة الأستاذ دينى — حين قال لأحد تلاميذه وهو يرسم امرأة عارية « هل تنوى الرقاد مع هذه المرأة ؟ » . ولعل فى

هذه الكلمة لوما عجيبا ، لأن لوحة لامرأة عارية – هكذا يبدو لى – يصورها فنان حق ويتأملها فنان حق – تكون قبل كل شيء قطعة تصويرية ، وإلا أمكن أن تحل الصــــور الفوتوغرافية للمرأة محل اللوحات الفنية .

وباسم هذه المبادىء نفسها نرفض فكرة التسلسل فى « الأنواع » التصويرية رغم أنها ظلت موضع اعتراف الجميع منذ مدةطويلة . والمفهوم أن هذا التسلسل كان مبنياً على المدى الأخلاقى للموضوعات ، فقد كان التصوير الدينى يحتل المكانة الأولى ، ويجيء بعده التصوير التاريخى ثم .. فى نهاية السلم إلى أسفل مناظر الطبيعة والأشياء الجامدة وكان المصورون أنفسهم يقدرون درجاتهم فيما بينهم تبعا لهذه«الأنواع » ، فكان « مصور التاريخ » يعتبر نفسه فى درجة أعلى بكثير من مصور مناظر الطبيعة . وكان لهذا يطلب أجوراً أعلى منه بكثير . وكان الجمهور من ناحيته يشجع المصورين على هذا بتفضيله « للتصوير الأكبر » ، الذى كان فى نفس الوقت موضع تقدير الجهات الرسمية وطلباتها . ويذكر أنه عندما قدمت إلى لويس الرابع عشر لوحات من تنييه ولونان زم شفتيه اشمئزازا وأمر فى جفاف أن « ارفعوا عن أنظارى هذا القبح » .

وفى وقتنا هذا الذى أصبحت فيه أدنى لوحات شاردان مصدر فخر مجموعةمايقتنيها هاو.. فى حين أن مخازن الدولة تزدحم بلوحات ديتاى فى هذا الوقت نجد أنفسنا وقد رجعنا إلى هذا التسلسل .. فأقل شيء يمكن أن يهم أبصارنا هو موضوع القطعة التصويرية ، وإلا أصبحت لوحة تمثل قائداً ما أجمل بالضرورة من لوحة أخرى تمثل ضابطا صغيرا . فهناك إذاً بالمعنى الشعبي لهذه التعبيرات تصوير عظيم وتصوير صغير . أو إن هناك لوحات طيبةوأخرى رديئة . صحيح أننا نستطيع التحدث عن العظمة فى الفن بمعنى غير هذا .... نقصد تلك التى ترجع إلى الأسلوب والتى ترفع أتفه الموضوعات

إلى مستوى يفوق أسماها ، كأن ترفع صورة فنية تصور مهرجا إلى مستوى صورة فنية أخرى للمسيح . عظمة إذاً تلك التى تتصف بها لوحات تصور مهرجا ، وأخرى تصور المسيح ، كما يقدمها المصور روولت

وفى إطار نفس الفكرة كذلك نفهم قيمة لوحة اكتملت دون أن تكون قد انتهت – أو – على العكس من ذلك ، لوحة انتهت دون أن تكتمل . فالعمل الفنى ينتهى عندما يكون تنفيذه قد وصل إلى وضع آخر تفاصيله لأن توضع فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده ، أو ذلك الجندى الفارس أحد أزرار غطاء حذائه . أما العمل المكتمل – أو الكامل – فهو الذى يضم جميع العناصر التشكيلية التى يحتاج إليها بناؤه ؛ حيث نجد جميع الخطوط والألوان التى تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفى نفسها بنفسها . هكذا تصبح فكرة العمل المنتهى متعلقة بموضوعه . أما فكرة الاكتمال فهى تتعلق بالقطعة التصويرية . ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفيان إحداهما الأخرى . لقد كان بعض الناس يعيب على المصور كورو أنه لم يكن « ينهى » مناظره . ذلك أنهم لم يكونوا ولا شك قادرين على تقديم لوحات « مكتملة » ، وكما يقول بودلير قوله الواضح : « هناك فرق كبير جدا بين قطعة فنية « مجهزة » وأخرى « منتهية ». فالشىء المنتهى قد لا يكون مجهزا على الإطلاق ... بمعنى أن اللمسة الروحية الهامة التى يضعها الفنان فى موضعها قيمة ضخمة» (٥١) .

لن يكون عجيبا إذاً أن تزيد قيمة « مسودة » طيبة عن قيمة لوحة كانت هذه المسودة إعداداً لها ، إذ يجوز أن يفسد المصور عمله بإضافة بعض التفاصيل التى تحطم وحدته . ومشكلة الانتقال من المسودة إلى اللوحة مشكلة هامة طالما شغلت بال ديلاكروا . فقد قال ديلاكروا يوما وهو يعلق على لوحة المسيح فى القبر : « كم أنا مرتاح لهذه المسودة . لكن ما السبيل إلى

أن أحتفظ بهذا الارتياح الذى يأتى من تجميع كتل بسيطة جدا إن أنا أضفت التفاصيل ؟ » (٥٢) . ثم يقول بعد فترة ، وقد أصابه الحزن : « لابد دائما من إفساد اللوحة بعض الشىء لإنهائها » (٥٣) . غير أن مثل هذا التشاؤم مبالغ فيه نوعا ، فكثير من الأعمال الفنية « المنتهية » وبخاصة أعمال ديلاكروا نفسه ، تعتبر كما يقول هو « حفلا للعين » (٥٤) الشىء الذى يمكن قوله عادة عن المسودة . فمهما يكن الأمر ، فإن انعدام صفة « الانتهاء » لاتقلل دائماً من القيمة الفنية للعمل التصويرى ، بل ويجوز على عكس ذلك وبالقدر الذى يراه الفنان نفسه ، أن يكون إنهاؤها ضروريا لاغنى عنه . خذ مثلا لهذا لوحات المصور « ماتيس » حيث ترى نساء رؤوسهن بيضاوية ، لا أعين لها ، ولا أنف ، ولا فم ... ومع ذلك فهى لوحات « مكتملة » .

من بودلير إلى مالرو

إن الطريق الذى سلكه الفن من أفلاطون إلى ليونارد ثم بوسان ثم آنجر طويل . ولم يعد من الضرورى اليوم أن نبحث فى النصوص المكتوبة لنجد فيها مايدل على أن فن التصوير لا ينبثق عن تقليد مافى الطبيعة ، ولقد أصبح هذا الرأى اليوم عاديا لا يناقشه أحد . ولسوف نرى أن كثيرين من المفكرين لم يعودوا يعطونه أهمية تفصيلية بعد أن قام على الجمال منذ منتصف القرن التاسع عشر بثورته الكوبرنيكية الكبرى . ولقد ظل الناس يظنون أن على الفنان أن يخضع أولا لموضوع العمل الفنى . أما الآن فإن الموضوع هو الذى يجب أن يخضع للمخيلة الشخصية للفنان ، وأن يقع تحت تأثير قانونه هو . وما من شك فى أن على الفيلسوف « كانط » جزءاً من المسئولية فى انقلاب الأوضاع بهذه الطريقة . لكن هذا الانقلاب يرجع كذلك إلى تطور فن التصوير نفسه . ولقد شهد بهذا التطور أصحاب نظريات الفن ، وإلى حد ما الصناع . فلنلق إذن بعض الأسئلة فى هذا المجال

على ثلاثة منهم عاشوا تباعا وبين كل منهم مدى خمسين عاما ، نقصد بودلير وأوسكار وايلد ومالرو .

لقد سيطر بودلير من علياء عبقريته على تلك الفكرة ، فعلم الجمال الحديث يبدأ معه ومنه ، حيث عاصر مدرسة ساعدته على ذلك ، نقصد مدرسة ديلاكروا ، وقد استقى بودلير منه أفكاره ثم طبعها بطابعه هو ، وأدمجها فى فلسفته .

إن هناك أسباباً قد يعجب لها الفنان الذى يفضله — أى ديلاكروا — هى التى جعلت من شاعر « أزهار الشر » عدوا للطبيعة . لقد قال بودلير : « إن أغلب الأخطاء فى علم الجمال تأتى من الفكرة الخاطئة التى سادت القرن التاسع عشر ، خاصة بعلم الأخلاق . فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ ذاك أساساً وأصلا «نموذجا» لكل خير ولكل جمال ممكنين ولم يكن إنكار هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل فى الجمال الذى عم ذلك العصر . والحقيقة أن الطبيعة — وهى بعيدة عن أن تصلح لشىء — هى التى يرجع إليها قتل الوالدين وقتل البشر . . . وألف جريمة أخرى يمنعنا الحياء ويحرم علينا الذوق أن نذكرها ؛ ذلك فى الوقت التى كانت الفضيلة فيه دائما « من نتاج الفن » ونتاج تفكير عقلى يرمى إلى هزيمة الطبيعة (٥٥)

والطبيعة ليست ناصحا أقل سوءاً من الفضيلة وحدها فى مجال علم الجمال ، فهى « بذيئة » ، وهى « غبية » ، وقبيحة « لا تقدم لنا شيئا مطلقا ولا حتى كاملا » (٥٦) . وبهذا لا يعنيه أن يكون هدف الفنان منافستها . لأن الجمال غير قائم فى هذه الدنيا ، ومن هنا يصبح « الذوق المطلق للشىء الواقعى قاتلا للذوق الجمالى » . . . ذلك الجمال الذى لا تشوبه شائبة ، والذى يوحى حبه فى نهاية الأمر بالواقعية وبمذاهب التقليد ، « إنى أرى أن مما لا فائدة منه ، بل ومن التفاهة أن أصور ماهو قائم ، لأن ما من شىء مما هو قائم يرضينى » (٥٧)

هكذا يجب الذهاب إلى أبعد مما فى الطبيعة ، على أن المصور يستطيع أن يطلب إليها — على أكثر تقدير — مواده التى يستخدمها ، كما يستعير الشاعر ألفاظه من القاموس ، « فما الطبيعة إلا قاموس واسع يقلب الفنان صفحاته ويطلب إليها المشورة بنظرة الواثق من نفسه ، بنظرة عميقة » ... وعليه أن يبحث فيها عن « العناصر التى تتفق ومذهبه هو ، على أن يضبطها لتتفق وفنا معينا ، وعلى أن يعطيها وجهاً جديدا للغاية » . أما الواقعيون فهم « ينقلون القاموس » ولا يفهمون « أن أول مهمة للفنان أن يحل الإنسان محل الطبيعة وأن يحتج ضدها . » (٥٨)

وبتعبير آخر « يتعين على اللوحة إنتاج الفكرة الموجودة فى سريرة الفنان ، الذى يسيطر على النموذج كما يسيطر الخالق على الخلق» . وهاهى ذى هنا الثورة الكوبرنيكية الكبرى لفن التصوير . . . . فبودلير يضع إذن « مافوق الطبيعة » محل الطبيعة ، هذه « العبادة الفنية للطبيعة » وها هو ذا ينسب إلى نفسه فكرة من أفكار « هاينى » فى مجال الفن فيقول : « أنا من فوق الطبيعيين ، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع ان يجد جميع النماذج فى الطبيعة بل إن أكثر النماذج وضوحا تتكشف له فى نفسه وتتولد تولدا طبيعيا كما تتولد الأفكار التلقائية وفى نفس اللحظة» (٥٩)

وينجم عن هذا أن يتمتع الفنان بحريته كاملة إزاء الواقع . فإلى جانب الرسم الطبيعى الذى يزيد أو يقل مثالية ، هناك رسم آخر هو « أشرفها وأعجبها » ، وهو «الذى يستطيع إهمال الطبيعة ويصور طبيعة أخرى تطابق العقل والمزاج الخاص للمؤلف » . وفى مجال التلوين قد يكون من الخطأ العيب على ديلاكروا تصوير حصان وردى اللون فى لوحة « العدل فى تراخان » . العيب عليه « كما لو لم يكن هناك خيول لونها وردى خفيف، وكما لو لم يكن من حق الفنان على أى حال أن يصورها» (٦٠).

والصفة الرئيسية التى يتصف بها الفنان المصور فى هـذا المجـال ليست المشاهدة بل الخيال ، فالخيال فى مجال الفنون الجميلة هو « سيد الملكات » على أية حال ، وهو الذى يحلل العناصر التى تتقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يتراءى له . ولهذا فإن « الصيغة التى يصاغ فيها علم الجمال الحقيقى» تنحصر فى هذا المبدأ : « ما العالم المرئى كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله » . ومن هنا كان الفرق بين مصور عبقرى مثل ديلاكروا ، ومصور واقعى سطحى مباشر ، يجدر بالأخرى أن نقول عنه إنه إيجابى ، فالواقعى يقول « أريد تصوير الأشياء كما هى أو كما تكون لو فرضت أنى غير موجود . أما التخيلى فيقول : أريد أن تلقى روحى ضوءاً على الأشياء وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى » (٦١) .

وليس الخيال الذى نتحدث عنه هنا هو « نزوة الهوى » ، أو الحلم أو القدرة على بناء قصور فى الهواء ، بل هو — هكذا يشرحه بودلير مرددا قول مؤلف غير معروف تماما — « الخيال الإبداعى ، بصفته وظيفة أرفع من ذلك ، هذا الذى يفترض الإنسان صورة شبيهة بالله . ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التى يخلق بها العلم ويصونه» . وبناء على هذه الحقيقة يصبح للخيال « أصل إلهى » ينتمى إلى اللانهائى . « وحيث إنه خلق العالم فمن العدل أن يحكمه » (٦٢) ، الأمر الذى يجب أن نفهمه كما يلى : يصنع الفنان عمله بالعناصر المتفرقة فى الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لا شىء والنشاط الفنى اشتراك من بعيد ، لكنه اشتراك حقيقى فى النشاط الخلقى لله .

والمتناقضات التى يقدمها وايلد ليست بنفس القوة أو العمق الذى تتصف به بديهيات بودلير ، ومع ذلك فقد كان أثرها كبيرا ، ورغم ما فيها من خيلاء وهواية عتيقة ، فهى لا تزال إلى يومنا هذا ذات مغزى إيحائى .

يا له من خطأ شديد ذلك الذى يقدر العمل الفنى طبقا لمبدأ الحقيقة ، إذا كان المفهوم من الحقيقة مطابقتها للحياة أو للطبيعة . . . إن الحياة تبعث على الضيق والتفاهة ، أما الطبيعة فهى حزينة تافهة ، فلم نعيد تصويرهما فى حين لا نبحث إلا عن الهروب منهما والفن يقدم لنا طريقة هذا الهروب لأنه فى حقيقته « كذب » ، كذب مفيد هدفه تسليتنا وبعث البهجة فينا ، وهو بهذا يتضمن حقيقة وواقعا ، لكن هذه الحقيقة وذاك الواقع اللذين يتصف بهما الفن لا يرفعان لا إلى الأشياء ولا إلى الأحداث الجارية فى الحياة العادية ، بل هما الأثر الوحيد للأسلوب .

و « السر الأكبر » هو أن « الحقيقة فى الفن أمر أسلوب فحسب ، والأسلوب هو الذى يجعلنا نؤمن بالشىء ، وما من شىء يجعلنا نؤمن هكذا غير الأسلوب » والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلقى فينا شعوراً بغير الحقيقة إن هو أخطأ فى أسلوبه ، وكل الناس يعرفون أن هناك « قصصا تطابق الحقيقة تماما ، ومع ذلك فما من أحد يؤمن بأنها تشبه الحقيقة » وهكذا « يمكن نزع الحقيقة من قصة ونحن نحاول جاهدين أن نجعلها حقيقة جدا » . وعلى العكس من ذلك ، يلاحظ أنه حيث يوجد الأسلوب - حتى إذا كان التشبه بالحقيقة غير قائم — توجد الحقيقة . ولهذا فإن « الصور الفنية التى تصور أشخاصا والتى نرى فيها كل الدقة هى بعينها التى لا تنقل إلا القليل جدا من النموذج ، وتضع الكثير من روح الفنان » (٦٣) .

فلنمتنع إذاً عن ربط الفن بالحياة ، أو بالطبيعة ، أو بأى شىء آخر ، « فالفن لا يعبر أبداً عن شىء آخر خلافه هو ، هذا مبدئى فى علم الجمال . . إنه يجد كماله فى ذاته ، لا خارجه ، ولا ينبغى الحكم عليه تبعا لأى قاعدة خارجية تتعلق بالمشابهة ، وهو حجاب اكثر منه مرآة » بحيث تصبح « المدرســـة الحقيقية التى يجب أن يدرس فيها الفن ليست الحياة بل الفن نفسه » . أليس الذى يستعيره شيئاً لا يتحول مباشرة ثم ينقل إلى عالم آخر؟

« إن الفن يأخذ الحياة كمادة من المواد الخام التى يعمل فيها ، ويعيد خلقها ويشكلها بأشكال جديدة ، وهو لا يبالى بالحقائق ، بل يخترع ويتخيل ويحلم ويبقى بينه وبين الحقيقة على حاجز منيع هو حاجز الأسلوب الجميل » (٦٤).

هناك إذاً خطأ شائع لدى المؤرخين يقول بأن الفن فى عصر معين يعبر عن عادات هذا العصر وتقاليده وعقليته « فالعصور الوسطى مثلا كما نراها فى الفن شكل أسلوبى معين فحسب » كما أن اليابان ، بناء على المصورين اليابانيين امثال هوكوزاى وهوكى وأتامارو « اختلاق تام مطلق ، ومجرد هوى فنى لذيذ » ، والحقيقة أن الفن أغنى وأكثر تنوعا وخصباً وجمالا من الحياة ومن الطبيعة . « وما من شك فى أن للطبيعة نيات طيبة ، كما قال أرسطو فيما مضى ، ولكنها لا تستطيع تنفيذها ، (٦٥) والفن هو الذى يحققها ويسمح للطبيعة وللحياة أن توجد التعبير الذى تهدف إليه . ونهاية الأمر أن العالم خلق ليصل إلى لوحة جميلة ، وكما يقول ماللارميه فيما بعد إلى ، كتاب جميل .

والعلاقة بين الحياة والعمل الفنى لا تعنى فحسب علاقة بين النموذج والنسخة المنقولة ، بل على العكس من ذلك ، تجد « أن الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد الفن الحياة » . وغالبا ما لا تكون الطبيعة نفسها شيئاً آخر خلاف « تقليد للفن ... فمن أين أخذنا مثلا هذا الضباب الأسمر العجيب الذى ينزلق فى شوارعنا إن لم يكن من المصورين الانطباعيين ؟ من أين هذا الضباب الذى يأتى ليضفى انطفاءته على شعلة المصابيح وليحول المنازل إلى ظلال مرعبة ؟ » فلنفكر إذن . « إن الأشياء قائمة لأننا نراها ، وما نراه ، والطريقة التى نراه بها تتوقف على الفن ، وهى التى تترك أثرها فينا » . هذا صحيح لدرجة « أن الناس يرون الضباب لا لأن هناك ضبابا ، بل لأن الشعراء والمصورين قد علموهم ما لأثره من جمال غامض ، وإذا ما تغير اسلوب الفن تغيرت إدراكاتنا بنفس الوقت — « وأينما تعودت الطبيعة

أن تقدم لنا لوحات من كورو ودوبينى ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة أخرى من مونيه ، ومناظر رائعة من بيسارو » (٦٦) .

هذا صحيح ولو أن الطبيعة لا ترتفع إلى هذه الدرجة إلا نادراً وبصعوبة ، فغروب الشمس الذى يتيه أمامه المغفلون إعجابا ليس إلا « لوحة لتيرنر من الدرجة الثانية أو لوحة لتيرنر فى فترة كان فنه فيها رديئاً ، وهذه اللوحة التى تمثل منظراً فى الريف ليست إلا « عملا فاشلا من أعمال « كويب » أو وصفا لروسو كله شك أو ما يزيد عن الشك » . انظر إلى أى درجة كان فقر الطبيعة . . . وإلى أى حد يصبح واضحا « أن المخلوقات الحقيقية الوحيدة هى تلك التى لم توجد أبدا » (٦٧) .

هكذا نرى أن علم الجمال عند بودلير وبدرجة أقل عند أوسكار وايلد، يرتسمان على خلفية فلسفية . أما عند مالرو ، فهو يرتبط بدرجة أقوى وأشد بمذهب معين عن الإنسان ومصيره ، وسوف نفحصه من هذه الزاوية، ولابد أن نكتفى هنا بالتقاط ما يتعلق بموضوعنا . ولسوف نسمع هنا موضوعات معروفة رتبها المؤلف فى تناسق رائع ، وامتاز فى هذا بقدرة خاصة على توسيع المشكلة على نطاق تاريخى كبير .

فلنقلب إذاً مجلداته التى يحتفظ فيها بصور تقدم لنا روائع الأدب القديم لنعجب بها ، ولنتنزه فى متحفه ، هذا « المتحف الخيالى » . . . فماذا نرى فيه ؟ نرى أن الواقعية فى تاريخ الفنون لم تكن فى الحقيقة إلا فترة ضئيلة ، مرحلة محدودة نسبيا تقابل « حادثاً إنسانياً عابراً » جرى خلال « ثلاثة قرون من التفاؤل بائسة » ، لم تعرفها الصين القديمة ولا اليونان القديمة . . كما لم تعرفها بلاد ما بين النهرين وفارس وبيزنطة . . دون التعرض مثلا لاستراليا وأحرازها ، أو لإفريقية وأقنعتها . أو لأمريكا

قبل عصر كولومبو ؛ أو للمكسيك فى عصر قبائل الأنكا . « إن فكرة التشابه هــذه طريقة مميزة من طرق الفن ظلت زمنا طويلا معروفة فى أوروبا الغربية ، لكن كم تذهل بيزنطيا يرى أن الفن يتضمن بالذات تخلصا من الفردية ومن حالة البشرية ليتمتع بصفة الأبدية » (٦٨) .

وابتداء من القرن الثالث عشر الفرنسى تخف فكرة قدسية الفنون باعتبارها ، كما كانت فى العصور القديمة أداة لخدمة القيم العليا . ويتضح ذلك فى التماثيل القوطية لهذا العصر . وتختفى هذه الفكرة تماما فى عصر النهضة ، حيث يتخذ كل من النحت والتصوير صفة بشرية . . . إلى أن ينتقل الفن كله تحت شعار الخيال ، ويصبح هدفه الأخير الأوحد رفع الحياة الإنسانية إلى مستوى يليق بها .وترمى إلى «تجميل الحقائق والأحلام ، وتمجيد أعمال الأبطال والآلهة بصفتهم مخلوقات بشرية ، وكما يحدث فى المسرح السامى ، وكما كان الناس يفهمونهم إذ ذاك . هكذا أضفى رافائيل روحا يونانية على التوراة ، وهكذا صور بوسان قديسين ورعاة فى بلاد الخيال « اركاديا » ، وهكذا أصبح الفن التشكيلى أساسا ، وعلى مدى قرون عدة فنا يخلق عالما خياليا أو عالما له شكله الخاص به ، بعد أن كان فيما مضى وسيلة لخلق عالم مقدس » (٦٩) .

انظر إذن كيف عاد فن التصوير فى الغرب ذاته إلى مهمته الأولى الحقيقية لقد كان أحد أسباب ذلك اختراع التصوير الفوتوغرافى ، ومن بعده مباشرة السينما . وبفضل التصوير الفوتوغرافى ، تحرر فن التصوير من عبودية اتباع النموذج ، وحصل على استقلاله الذاتى غير مقيد بتمثيل الواقع ، وأخذ يجرب نفسه فى استخدام الألوان والظلال والأشكال والأضواء فى حرية . وكانت السينما كذلك بالنسبة لفن التصوير مساعداً على تحريره وهى تقوم فى الواقع بوظيفة عقائدية أسطورية كانت إلى يوم

اختراعها من وظائف اللوحة . . . ويدخل فى نطاق مهمة الفيلم اليوم « الرغبة فى الإغراء وإثارة المشاعر عن طريق أسلوب المسرح وشاعريته ، وجمال الشخصيات وتعبيرية الوجوه » ، فى حين أن اللوحة لا تستطيع إلا أن تكون لوحة. ومن هنا» فقدت المنافسة الكبرى بين التعبير عن العالم وخيال العالم كل معناها . . . بعد أن كانت هذه المنافسة فيما مضى مصدر عبش الفن الرسمى . وأصبح فن التصوير تعبيراً ، فى حين أصبحت السينما خيالا ، (٧٠) .

ولم يكن ظهور الفوتوغرافيا والسينما هو السبب الوحيد لمثل هذا التحول الجذرى فى فن التصوير ، بل يجب أن نضيف إلى جانب أثر الشعراء، من أمثال بودلير ومالارميه ، وإلى جانب التجديد فى التنفيذ الفنى كما أوجده دوميه ومانيه وجويا ومن تبعوهم .. نضيف اكتشاف . . أو إعادة اكتشاف الفنون القديمة الأثرية ، والفنون الأجنبية والفنون البربرية . فالحقيقة أن إدراك فن التصور كفن تصوير أولا « اى » كلفة مستقلة للأشياء المصورة تمثيليا على اللوحة « لم يكن » تعديلا لتقليد يشبه ذلك الذى جاء به أساتذة الفن السابقون، بل كان انقطاعا أشبه بذلك الذى أتت به الأساليب التى أعيد إحياؤها ، فقد كان الجميع ينادون بصوت إجماعى بأن « الفن يخضع أشكال الحياة للفنان ، بدلا من إخضاع الفنان لأشكال الحياة » وكان من بين تطبيقات هذا « ذلك الأسلوب الرومانى الذى يطيل أو يقصر الوجوه طبقا لعملية تحويلية مقدسة ، وكان ذلك الأسلوب ينادى بإمكان وجود نظام لأشكال منظمة ترفض أن تكون تقليدا وتريد أن توجد أمام الأشياء بصفتها خلقا آخر » (٧١) .

وهكذا أخذ الفن تدريجيا فى ضم العالم إليه ، وأصبحت عملية الضم هذه تتخذ مكانة كبيرة لا تقل عن تلك التى اتخذتها إرادة تغيير الأشكال .

وما من شك فى أن كل من سبقوا الكلاسيكية ، من مفكرى العصور الإنسانية (القرن السادس عشر) إلى فنانى الأسلوب الخليط . . . كانوا على علم وتقدير تامين باللغة الحقيقية لفن التصوير . . . لكنهم أخضعوا هذه اللغة جميعا لأشياء أخرى بحيث أصبحت فى مرتبة ثانوية ، بمعنى أنهم كانوا يأخذون فى اعتبارهم ضرورة نقل الأشياء أولا ثم التعبير عنها ثانيا . أما الآن فالأمر أمر تعبير أولا وأخيراً . . . دون نقل أو تمثيل للأشياء . . . . « ولقد كان المصورون يريدون أن يجعلوا من فن التصوير أصلا أداة تسيطر على موضوع اللوحة ، لا أن يخضعوا الفن للموضوع » وها نحن أولا هنا نقترب من نظرية الإلهام العميق فى علم الجمال كما يراه مالرو : « وليس الفنان العظيم ناقلا للعالم . بل هو منافس له » (٧٢) .

حول الفن التجريدى

إن مثل هذه الآراء تذهب بنا بعيداً جداً . ولسوف نناقشها فى حينها ومكانها ، لكن هناك أمامنا قبل كل شىء سؤالا : حيث إن موضوع اللوحة شىء غير أساسى ، فهل يمكن لهذه اللوحة . فى أقصى حدودها ، بل هل يجب أن نستغنى عن هذا الموضوع ؟ يلوح أن النتيجة منطقية . . فإذا نحن قلنا المبدأ الذى ذكرناه آنفا والذى تؤكده نظريات علم الجمال الحديثة كلها ، نقصد أن العمل الفنى المصور هو قبل كل شىء « سطح مسطح تغطيه الألوان بنظام معين . . . » فإن من الواضح أن من الممكن الاستغناء عن تصوير الأشياء أو تمثيلها ، بشرط أن يكون ترتيب الألوان « حفلا للعين » ، ويمكن أن تكون لدينا لوحة حقيقية حتى ولو لم نجد فيها أثرا لشىء ينتمى إلى العالم الخارجى . ها نحن أولاء إذاً نساق فى خط مستقيم بحكم تفكيرنا إلى ما يسمى عامة فنا تجريديا .

لا بد أولا من أن نحذر من الاعتقاد بأن الفن التجريدى ، وقد مضى على ظهوره نصف قرن — ما دامت أصوله تبدأ ببداية هذا القرن — عبارة عن نزوة شعر بها جهلاء أو أناس سيطرت عليهم الخيلاء ، أرادوا فحسب جذب إعجاب جماهير المعجبين . إنما هو انعكاس لموقف وقفه الفنانون المصورون إزاء فن التصوير ، وكان أولهم ديلاكروا . وهو نهاية من نهايات هذه الثورة التى جاءت بحركات الانطباعية والوحشية والتكعيبية والسريالية والإنشائية الخ . . ولقد ظل فن التصوير الأوروبى مدة طويلة قبل ذلك يتخبط فى الغموض ، حيث اتخذ الناس من الفن التجريدى منذ ظهور « كواترو شنتو » مذهبا أدبيا أكثر منه تصويريا . . حين كان يتعين على أنصاره أولا أن يصفوا للناس ويحكوا لهم ويقنعوهم ويحركوا مشاعرهم ، وحين لم ينتج فنانوه أعمالا فنيـــة كبرى إلا بمعارضتهم للأفكار العتيقة ومقاومتها .

وكانت الواقعية الرسمية فى القرن التاسع عشر قد وصلت إذ ذاك إلى أكبر درجة من السوء والمسخ ، وكان لابد من ظهور رد فعل ما ، ولم يكن الفن التجريدى إلا القمة العليا له . . . يريد أن يكون أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير إلى نفسه ، وتنقيته من كل شائبة ، ومن كل « ثرثرة » . فهكذا ذهب « بيت موندريان » مثلا إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلى غير الخط المستقيم والزاوية القائمة . واعتبار الخط المائل معبرا عن سراب لا لزوم له . . إذ من المستحيل رسم جزء من منحنى دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدى أو كتف . أما الخط المستقيم ، فهو على عكس ذلك غير موجود فى الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعنى إلا نفسه . ونحن أحرار فى أن نصدر حكما على هذا التمسك المبالغ فيه . لكنه يمتاز على الأقل بأنه إنذار إلى أولئك الذين لا يفرضون هـذا التمسك على أنفسهم ، ويذكرهم بأن ما من مصور اليوم ، سواء أكان تجريديا أم غير تجريدى ،

يستطيع أن يصور — إن كان مخلصا — كما كان فنانو الماضى يصورون . «إن فكرة فن تصوير تمثيلى ، بالقدر الذى يعتبر به فنا ، فكرة لامستقبل لها » (٧٣) .

لكى نتجنب ألا يمتص موضوع اللوحة الانتباه كله ، يجب اتباع أنجح الوسائل ، وهى ولا شك إلغاؤه. ويقص لنا «كاندنسكى» بهذا الصدد تجربة كانت هى الأصل فى عمله الفنى التجريدى . فقد دخل يوما إلى غرفة التصوير التى كان يعمل بها ، ورأى فجأة « لوحة لا شك أنها كانت جميلة ساطعة تخرج منها أضواء داخلية » ، ولم يكن يرى فيها غير « أشكال وألوان لم يكن يفهم محتوياتها » . وكانت هذه اللوحة — ولم يعلم ذلك إلا بعد أن انتهت دهشته — إحدى لوحاته هو ، إلا أنها قد وضعت إلى جانبها — وفى اليوم التالى اختفى إعجابه هذا . . . حيث أخذ يدرك الأشياء التى تمثلها اللوحة حتى رغم وضعها مقلوبة . . . وهكذا منعته الأشياء الممثلة فى اللوحة من التمتع باللذة التى شعر بها أول الأمر . وانتهى إلى القول بأن هذه الأشياء هى التى تفسد فن التصوير نفسه (٧٤) .

ماذا تعنى إذن اللوحة التجريدية ؟ إنها لوحـــة . . عبارة عن قطعة تصويرية فحسب ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها تصبح هى فى ذاتها موضوعا ، قيمته فى بنائه الداخلى وفى تنظيم عناصره وتماسك أجزائه. وهى تشبه فى هذا قطعة موسيقية ليست فى حاجة لكى تبرر وجودها إلى ان تعنى شيئا . وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدى من وجهة النظر هذه بأنه نوع من موسيقية التصوير . وفى نفس الاتجاه، نقول إن شعرا حديثا ما يرمى كما سنرى إلى استخدام الكلمات لمجرد الرنين الذى يصـــدر عنها وبصرف النظر عن معناها ، شعر تجريدى . ولقد أوضح المصور «التان» هذا التقابل فقال : « أعتقد أننا نستطيع القول بأن المصور غير التمثيلى هو الذى يقبل استخدام الأشكال والألوان والأضواء دون أن يبدأ من موضوع

سبق تحديده تماماً فى إطار نفس الروح التى كان الشاعر ما للارميه ينصح الشعراء بناء عليها بترك معنوية الكلمات . وإذا ما قبلنا هذه الخطوة الأساسية ، فإن من غير المهم كثيرا أن يكون العمل الناتج شبيها بشيء أو بلا شيء من المعروف ، (٧٥) .

والرغبة فى الإنشاء التصويرى فى هذا المعنى لا تستبعد لدى سادة الفن التجريدى ضرورة بذل الجهد لربط العمل بالطبيعة ، أو لربط العمل بالتعبير عن شخصيةالمصور . وما من شك فى أن هناك أعمالا فنية تجريدية عقلية ، كتلك التى نفذها موندريان وفنانو الفن التشكيلى الحديث فىهولندا وآخرون مثل هارتونج وبازين ومانيسير . فاللوحة غير التصويرية مثلها مثل التصويرية تتولد فى نقطة تقابل بين قوى ثلاث ، تسيطر إحداها على الأخريين أياكانت تبعا للأحوال ، ونقصد : قوة التنظيم الشكلى ، والحب الشديد للحقيقة ،وتدفق الحياة الداخلية.

لكن بدلا من أن يعيد المصور التجريدى مناظر الطبيعة التى تؤثر فيه نجده يحل محلها معادلها التصويرى ، وليس من للمهم فى نظره أن يتعرف الناظرون الأشياء أو لا يتعرفون ما دامت الصفة الملموسةوالروحية فى آن واحد لهذه الأشياء قد تم التعبير عنها ، وها هو ذا «براك» يقول : «إنى أريد أن أضع نفسى فى حالة اندماج توحيدى مع الطبيعة ؛ بدلا من نقلها ومنيسير الذى يعتبر من ضمن التجريديين أيضاً يقول بدوره : «إن لوحاتى. تريد أن تكون شاهدا على شيء يعيشه القلب ، لا أن تكون تقليدا لشيء تراه الأعين » .

على أن الاتصال الذى يحدثه المصور بينه وبين الطبيعة موجود فى العناوين التى يطلقها أحياناً على لوحاته ، ولو أن هذه اللوحات لا تمثل شيئاً ، ولوحة مثل « ميناء كروتوا فى الفجر » للمصور منسيه ، او « ربات

البيوت فى السوق » للمصور بازين ، لا تعبر ، لاعن منظر فى الطبيعة (بالنسبة للأولى) ولا عن صورة لنساء ما (بالنسبة للثانية) ، بالمعنى الذى يفهمه المصورون التمثيليون لهذه الكلمات . لكن من الواضح طبعا أن الانطباع الناتج هنا عن منظر الميناء هو نقطة البدء والأساس فى تفكير منسيه ، كما أن منظر النساء فى السوق هو الذى أوحى باللوحة لبازين كما يمكن أن نتبين من التركيب التقريبي للوحته » (٧٦) .

ومن وجهة نظر أخرى لابد من ملاحظة أن المصور التجريدى لا تنقصه العاطفة ، فالعالم الداخلى الذى كان يشعر به الفنان ويصوره على شكل أشياء نابعة من العالم الخارجى ، هذا العالم الداخلى ، يريد الفنان التجريدى أن يعبر عنه مباشرة وعن طريق قدرة الألوان والأشكال . ويكتب منسيه بهذا الصدد فيقول : « إن الأمر هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها ، المعادلات الروحية للعالم الخارجى ، والعالم الداخلى ، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل على اللوحة » . وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة فى الخيال الإبداعى للمصور . « ومعها الاندفاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة بالتناسق المطلق » . فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلى يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر ، وعالم الروح بصفته كشفا نهائيا ، كما يقول منسيه (٧٧) .

وفن التصوير التجريدى على حق حين يعلن أن أصوله الموروثة قديمة ، فروح التجريد لازمة من لازمات الفن ، تشهد لدى الإنسان على قدرته على تذوق الكمال فى النغمات المتناسقة المصففة ... « فالفن الموجود فى أوروبا الوسطى والجنوبية منذ نهاية العصر الباليوليتى فن تجريدى تماما . فهو لم يحاول أبدا أن يقلد الطبيعة خلال آلاف السنين ، بل أولى اهتمامه فحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية ، وقد أشركها أحيانا مع حيوانات عجيبة وأشكال بشرية تقليدية للغاية » (٧٨) . وفن الشعوب التى لا اسم لها من العصر

البرونزى ، كذا فنون أجناس الكلت والجرمان فى العصر الحديدى ، كلها ذات صلة وثيقة بفن الشيعة فى جنوب روسيا ، وهو يتصل من خلال هذه الأخيرة بفن الزخرفة فى الصين القديمة ، وفن الخزف فى بلاد ما بين النهرين القديمة وفنون القيشانى والسجاد فى بلاد فارس، التى لم ينس الفنانون المسلمون منها شيئا . . وكل هذه الفنون ليست فنونا تمثيلية ، بل إنها تجريد فحسب ، لأن الشكل ، وقد احترمه الفنان لها لا يمثل شيئا . . . . على أننا لا نستطيع استيعابها إلا إذا اعتبرناها موضوعا جديداً لا يشير إلى أى موضوع معين ، بل يشير إلى نفسه فحسب .

هذا وتختلف الحال بالنسبة لأوروبا ، وريثة الحضارة اليونانية اللاتينية، تلك الحضارة التى تركت نفسها للروح الطبيعية منذ المبدأ ، والتى لم تلعب روح التجريد فيها أى دور . . اللهم إلا إذا نظرنا إلى أعمال مصورى المناظر الحائطية البارزة من الرومان ، ومصورين مثل كواتروشنتو ، وأوشيللو وبييروديلا فرانشسكا ، ودورير فى لوحة آدم وحواء ... حيث نجد أشكالا حية تشدها من أسفل أشكال تجريدية . . . هنا يحدث كل شىء كما لو كان المصور يشيد اولا بناء أمثل قبل أن يفكر فى أى تصوير تمثيلى لشىء حقيق ثم يقيم بعد ذلك تقابلا عارضا بين الكائنات والأشياء من جهة ، ومن جهة أخرى هذا النقاء الذى يريده ، بإبعاد الأشياء من الواقع ، الأمر الذى يستطيع الناظر تمييزه من خلال مظاهر الأشياء، لا الأشياء نفسها، والتى ترتسم من خلال خطوط موجهة ... «وحتى الكلاسيكية من جهتها ترمى إلى التعبير عن نماذج عالمية أبدية ، وتكتشف لهذا الغرض أحسن الوسائل فى أشكال تجريدية ، تستند أصلا فى قمتها إلى الهندسة والنسب والأعداد » (٧٩) ... فأى فن إذاً ، عدا الواقعية الفوتوغرافية ، لا يمكن إلا أن يكون فننا تجريديا بدرجة ما ؟

رغم هذا ، تظهر فى تاريخ فن التصوير والنحت روح تمثيلية تنافس

روح التجريد أو تتبادل وإياها فترات الزمن . وهنا نرى القطب الثانى من قطبى الفنون التشكيلية ، وهو ليس بأقل أهمية من الأول . يقول جيلسون : « إن من الملاحظ أن الفنون البدائية لم تكن تبدى إلا اهتماما ضئيلا لتقليد الأشياء الطبيعية ، ويلوح أن الإنسان البدائى رأى أولا أن من الأصوب إنتاج أشياء قبل إنتاج صور الأشياء » (٨٠) لكن ليس هذا مؤكدا على الإطلاق ... فبقدر علمنا بأصول الأشياء ، نعتقد أن الإنسان قد أخذ يلاحظ ويتخيل وينشىء ويقلد فى آن واحد أو بالتوالى . . . ونحن نمتلك من بين أقدم الوثائق الفنية عظاما منقوشة ، بها شقوق حدثت بها مصادفة ثم أكملها أو نظمها الفنان بقصد زخرفى بحت . . لكن هناك أعمالا فنية أخرى ترجع إلى نفس العصور ، وتؤكد أن إنسان ما قبل التاريخ كان يحب أن يوضح التشابه الذى كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدى عرضاً ، ورأس عجل أو فيل منقرض (٨١) — بل وأكثر من هذا : فالمصور الأورجناسى أو المجدلينى كان يستعين أحيانا بما تحدثه الطبيعة فى الصخور لكى يصور عليها نقوشا بارزة ، ومنها يصور وجوها تمت بصلة قوية للأشكال الحقيقية .

هذان اتجاهان فى التجريد والتمثيل الواقعى لن يفتآ أن يتأكدا إما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، وإما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر فى وقت واحد ، وإما عن طريق التتابع زمنا . فنحن نجدهما يتعايشان فى مصر القديمة حيث نرى على جدران القبور أشخاصا هيراطيقيين فى مواقف تقليدية ، وأفراد حرف أو حيوانات كالغزال والأسماك والطيور وكلها تصيح بالحياة .. ولو أن هذا لا يرضى مالرو ، لكن لابد أن نذكر أن الهند وآسيا واليونان القديمة والعصور الوسطى الرومانية والقوطية ، كلها تبين لنا أن الحساسية للتجريد لا تمنع من تذوق أشكال من الفن قد تكون أحيانا طبيعية للغاية .

هذا ، ويجب ألا ننسى هذه الحقيقة المعروفة من أن تقدم أسلوب

ما يؤدى به من التجريد القديم إلى الحقيقة التى تمثل الأشياء الملموسة والتى سارت عليها العصور الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية . ويؤدى هذا التطور إلى الانحطاط حين يصل إلى النقلية المطلقة أو إلى التعبيرية السطحية ، كما حدث فى مدرسة بيرجام . . . والاتجاه العكسى لهذا لا يؤدى إلى الانحطاط ، يدل على هذا أن تمثال « ابولون » للمثال بيومبينو ، « وهرميس » الأوليمي لا يعبران تعبيرا واقعياً سطحياً عن حقائق فن ما قبل اليونان القديمة ، أى إنهما يعبران عن تجريدية معينة .

ويجب ألا ننسى كذلك أن الانحطاط يمكن أن يحدث أيضا إن كان التجريد يؤدى أحيانا إلى جفاف اللب بحيث يشبه الآلية البحتة ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوجه خاص فى بعض الفنون الشعبية أو البربرية ، كما يمكن ملاحظتها فى هواية جمع قطع النقود . قارن مثلا تمثال فيليب القدونى ، والنسخة الفاسدة له التى يقدمها مثالو ليموفيش فى منطقة فينا العليا (٨٢) حيث نجد أن « الأسلوبية » تتصف بالغموض والجفاف ، ولا تقل تفاهة عن أى تقليد ردىء .

وإذا كان للفن التصويرى أخطاره ، فإن للفن التجريدى أخطاره أيضا ، وهى لا تقل سوءا عن الأولى ؛ ذلك أنه يجب ألا نخطىء ، بل نعترف بأن الفن التجريدى صعب التنفيذ ، بل إنه أكثر صعوبة من التمثيلى . . وهذا أمر واضح ولا شك بالنسبة للناظر إليه ، أما بالنسبة للفنان نفسه فإن الخطورة تنحصر فى أن من المحتمل أن ينسى القطعة التصويرية الفنية لصالح موضوع اللوحة ، هذا بالإضافة إلى أنه من الأسهل الاهتمام بتوزيع الألوان والأشكال عندما يكون للوحدة سند تمثيلي واقعى ، وبالعكس ، لابد أن تتوافر لدى الفنان روح تشكيلية وثقافة فنية من أندر الثقافات حتى يستطيع الاستمتاع

بشىء ولا يعتبر لوجوده قيمة إلا بفضل تنظيم شامل للصفات الملموسة ، وحتى يتمكن من الحكم عليها حكما سليما قبل الإفادة منها فى العملية التنفيذية، وهكذا يصبح الفن التجريدى قاسيا بالنسبة للفنان بالذات، والواقع أنه — كما يقول جيلسون — « ما دام المصور متمتعاً بشىء من التصويرية المباشرة ، كان لديه شىء يقوله ، ويتعين عليه أن يكون قوله جيداً ، وأن يكون قوله هذا قول مصور فنان . . . ما دام لديه ما يقوله . والمصور غير التمثيلى إطلاقا يحمل نفس المسئولية التى سبق أن حملها سابقوه ، ولكنه لا يمتلك ما يمنع فشله ، فإذا كانت اللوحة التى نفذها ليست كائنا متكاملا بصفتها ألوانا وخطوطا تسر الأعين ، لا شيئا آخر ، فإن عمله ينتهى إلى فشل ذريع لا يمكن أن يخفيه شىء » (٨٣) .

هذا ما يزيد من إعجابنا بالأعمال الفنية الرائعة التى يقدمها السادة من أهل الفن ، ويضطرنا فى نفس الوقت إلى الحذر من الذين يدعون التلمذ عليهم . . . فلقد ظل الناس يعتقدون خلال خمسة قرون أن فى تقليد الطبيعة تقليداً جيداً ما يكفى . . وكان هذا خطأ . . . لكن لم يكن يكفى ألا يقلد الطبيعة رجل ما ليصبح مصوراً . . فمن السهل جداً تصوير لوحات لا هى بالصور ولا هى باللوحات ، هذا معروف جدا، ومهما انتقلنا انتقالا لا نخمس فيه فى صـــفوف أمام حوائط غطتها لوحات لا علاقة لها بفن التصوير ، فإننا أحيانا نشعر باللذة حين نرى من بينها صوراً طيبة ، لكن ما من شىء يبعث فينا الا كتئاب أكثر من بعض معارض فن يدعى أنه تجريدى ، حيث لا نرى لوحة إلا نادرا ولا نرى فيها أية صورة . هذه تجربة عدم الكيان التشكيلى ، وهى تجربة لا تعويض فيها (٨٤) .

لا بد إذن أن نكرر أن الطريق الذى يسلكه فن التصوير التجريدى طريق مشروع ، لكنه لم يكن ، وربما لن يكون طريقا عظيما من طرق الفن، اللهم إلا فى مجال الزخرفة وحدها ، وهى التى يمكن أن تضم بين جانبيها

عرضا فنون التصوير الحائطى البارز والفسيفساء والسجاد الحائطى والزجاج الزخرفى . والمصور التجريدى ، إن سمحتم لى أن أقيم هذه المقارنة أيضا ، يذكرنا ببهلوان يرقص على حبل مشدود ، يقوم على ارتفاع بأعمال بهلوانية ليثبت أن من الممكن أن يقف الإنسان على هذا الحبل وأن يسير على الخيط ، وإن هذا لا يمنع من أن يكون هـــذا الوضع هو الوضع الطبيعى للتوازن والسير .

هذا هو فن التصوير غير « التصويرى » . إنها تجربة تدعو للحماسة ، لكن ما هى إلا تجربة تتطلب من المصور والهاوى تضحيات كبيرة جدا لكيلا تصاب هى بالفقر فى نهاية الأمر . وهى تنتق بالقدر الذى أسماه فاليرى ومن قبل جوته : « الفن العظيم » . والشىء الذى أسميه أنا الفن العظيم هو فى بساطة هذا الفن الذى يتطلب أن يستخدم الإنسان جميع ملكاته ، والذى يقدم لنا أعمالا تستخدم فيها جميع القدرات وتساعد على فهمه . . . وأعتقد أنا شخصيا أن من المهم أن يكون العمل الفنى عمل رجل كامل » (٨٥) .

وقد كان سيزان يسير على تقاليد كبار التجريديين فى عصر النهضة ، وهو الذى أراد أن « يصور الطبيعة بالأسطوانة والدائرة والمخروط » . ومع ذلك فالتفاح عنده تفاح ، ويقال إنه صرح بأن « من الضرورى أن نقلد ، وأن يكون هناك بعض خداع البصر ، وليس فى هذا ضير إن كان هناك بعض الفن » (٨٦) . لكن أتباعه من التكعيبيين أخذوا فى تشويه الكائنات الطبيعية وتحليل الأشياء إلى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقا لنظام ابتدعوه هم . . فأيهم اتبع لوحاته أكثر من غيرهم لرسوم تقريبية تجريدية أعدت مقدما ؟ لكنهم لم يحطموا كل علاقة بينهم وبين الأشياء . وقد قال جوان جرى هنا : « إن لوحة لم يسبقها نية تمثيل أشياء فيها قد تكون فى نظرى دراسة لوسائل التنفيذ تظل غير مكتملة » .

ولعلنا نعرف جملته المعروفة : ابدأ بالأسطوانة لتجعل منها زجاجة . . .

ويتساءل جيلسون بهذا الصدد : « لماذا كان يرى أن من الضرورى تصوير زجاجة ... إذا كان الشكل التشكيلى الحقيق هنا هو الأسطوانة ، فما السبب فى ألا نقف عند هذا الحد ؟ » (٨٧) . وربما كان السبب هو عدم الرغبة فى تضليل الناظر ، أو فى إرشاد الحواس ، أو فى إدماج الفكر والعاطفة والشعر وكلها تنبثق عن الأشـــياء المعروفة والتى تدركها . أو لتوضيح الاندماج بين الفنان والحقيقة . وبالاختصار نحن نرى أن اللوحة تتضمن على الأقل مسودة تمثيلية ، وهذا أمر طبيعى ، على أن التجريد الشامل الكلى عذاب كعذاب المطهر ؛ وهو عذاب ضرورى مفيد لفن التصوير لا شك فى هذا ، لكنه لن يكون الجنة . .

على أى حال يجد الفنان هنا وقد حصل على حريته كاملة إزاء الطبيعة، وما عليه إلا أن يحذر من إساءة استخدامها — ولعل القرن القادم هو العصر الذهبى ، عصر الكمال والتوازن الذى يجتمع فيه من جديد اتجاها قرننا هذا ليقوى كلاهما الآخر ، بعد انفصالها . . . وهنا يصبح الأمر تخطيا لحدود المتناقضات التى يئن منها عدد كبير من فنانينا المعاصرين ، وتجميعا غير متوقع، ولا مثيل له فى العصور التقليدية الغابرة .

ويترك لنا الماضى أحيانا درسا هاما ، ذلك أنه لكى يكون التجريد فنا، نجده يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية ، كما تحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد . . فإذا نظرت مثلا إلى لوحة «الجنة» للمصور تنتورية فى قصر « الدوج » بمدينة فينسيا للاحظت حالا أن من المستحيل تمييز الشخصيات الممثلة فيها ، إلا بتلك التى تصور المسيح والعذراء . ذلك ان الوجوه تختفى وسط الأمواج الواسعة التى تشكلها هى ، والتى تهز المشاعر هزاً وحدها

بفضل رنينها الساحرى . إن لدينا فى هذه اللوحة على ما يظهر زخرفة غير تمثيلية ضخمة . نعم . . . لا شك فى هذا . . . لـكننا نأخذ حذرنا تماما من أن تلق علينا انطباعا ضخما لأن الشخصيات فيها تمثيلية وممثلة تماما . فالأشكال التى يمكن أن نسميها « تجريدية » أشكال « حية » لدرجة كبيرة جداً تفوق هذا الحائط، لأن العنصر التمثيلى خفى تماما ... ولو كان المصور قد لجأ إلى المنحنيات ومضادات المنحنيات فيها ثم ملأها بأى شىء لماتت اللوحة ... ونحن نستطيع أن نقيم ملاحظات كهذه إذا وقفنا أمام آلاف الوجوه التى لا يمكن تمييزها فى زجاج نوافذ كاتدرائية شارتر وأبوابها » (٨٨) . فالقول إذاً بأن هذا فن تجريدى لأننا لم نستطع تمييز الوجوه تمييزاً كاملا ، قول قد يكون عارياً عن الصحة والدقة .

ومن جهة أخرى « إذا تأملنا الآن فى لوحات ذات واقعية دفع بها لأقصى حدود الواقعية ، وعقدت لأقصى حد من التعقيد والدقة — كلوحة تمثل أشياء جامدة من لوحات بوجان مثلا ، لوجدنا أن شاعرية مثل هذا الفن التصويرى قد خلبت لبنا لدرجة لن نصل إليها إذا نظرنا إلى المسودات التى أعدت لهذه اللوحة ، ولن نصل إليها إذا نظرنا إلى الأشياء المصورة ذاتها . فبماذا يمكن أن نخرج من هذا إذن ؟... إن « الفن لا يلجأ إلى نقل الـكائنات نقلا تصويريا إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الـكائنات» (٨٩) . والإخلاص للمظاهر ... هو الشىء الوحيد الذى يسمح بأن نتعدى حدود المظاهر نفسها ، وبأن نصل إلى الواقع على حقيقته ، نقصد — كما يقول سيزان « إلى الطبيعة فى أعماقها » .

الفصل الثاني

الشعر والذكاء

يقول بودلير : «يعتقد الكثير من الناس أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما ، وأنه يرمى أحياناً إلى تقوية العواطف ، وأحيـــاناً أخرى إلى رفع مستوى الأخلاق ، وأحياناً أخرى إلى إثبات شيء مفيد ، لكننا إذا نظرنا إلى أعماق نفوسنا نظرة فاحصة ، وسألنا أرواحنا ، وتذكرنا ذكرياتها ، لوجدنا أنه لا يهدف إلا إلى إثبات وجوده ، ولا يمكن أن يكون له أى هدف آخر غير ذاته ، فما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة نبيلة ، جديرة بهذه التسمية إلا تلك التى تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة فحسب » (١) .

هذه الموعظة النابعة من إيمان بودلير ، تحتاج ولا شك إلى العديد من التفسيرات المتباينة . . . وسوف نؤجل هذه التفسيرات إلى حين التعرض لنظرية الفن للفن ، ولو أن تلك الموعظة ذات أهمية معينة الآن ، لأنها تقضى أساساً على أشد أنواع الخلط خطورة ، ولأنها تقدم المشكلة التى سوف نعرض لها حالا : تقديماً واضحا ، والتى تنحصر فى هذا السؤال : ما هو الشعر ؟

نظن القارىء قد فهم من الآن أننا سنقف من الشعر نفس الموقف الذى وقفناه إزاء فن التصوير ، وقد سبق أن قلنا إنه ما من هدف لفن التصوير غير أنه يصف . . . والشعر كذلك ، لا وظيفة تعليمية له بالمعنى الشائع لهذه الكلمة ، فجمال القصيدة لا يقاس أبداً ، لا بعمق أفكارها ، ولا بعلوها ولا بأصالتها ولا بالمهارة التى تتضمنها ، فالشعر لا يتجه إلى تلك

القدرة الموجودة فينا والتى تساعد على تشكيل المبادىء والمذاهب ، وعلى ترتيب الأفكار والتعليل والمناقشة ، تلك التى نسـميها عادة « العقل » وبالأصح نقول إنه إن فعل الشعر هذا فهو يفعله عرضاً وبصفة ثانوية جانبية ، بعيداً عن مهمته الأصلية ، وعلى مسئوليته الكاملة .

الشعر الخالص

يقول فاليرى : « يلاحظ أنه فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضحة فى مجال آدابنا ، ترمى إلى عزل الشعر عزلا كليا عن كل عنصر آخر عداه » (٢) وتظهر هذه الرغبة عند بودلير كما سبق أن قلنا، وتتأكد عند ماللارمييه بقوة أشد . لكن قد يكون من الخطأ أن نقول هذا عن الأدب الفرنسى وحده ، فبودلير يدين بالكثير فى هذا لادجاربو . أضف إلى هذا أن نفس الاتجاه كان موجودا فى نفس العصر لدى كتاب الرومانتيكية ونقادها فيما وراء المانش (بريطانيا) من أمثال وردزورث، وكيتس ، وشيللى ، وماتيو أرنولد .

ولكى نفهم معنى الشعر الخالص ، يتعين علينا أن نستوعب الأمر استيعابا شاملا ، الأمر الذى يؤدى بنا حتما إلى استخلاص حقيقته ، فالتعبير موجود عند جوته (٣) . ونقابله لأول مرة بالمعنى الذى نفهمه من قلم فاليرى (٤) ، لكنه لا يظهر واضحا تماما إلا فى عام١٩٢٥ من خلال رسالة تحمل هذا العنوان: «الشعر الخاص» قرأها الأب هنرى بريمون فى جلسة علنية من جلسات الأكاديميات الخمس . ولقد أثارت هذه الرسالة مناقشات حادة ، « ومعركة » تذكرنا بتلك التى قامت فى أوائل القرن الثامن عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، أو بتلك التى قامت حول مسرحية فيكتور هوجو: هرنانى . ولقد هدأت أصداء هذه المعركة اليوم ، ولو أننا نستطيع أن نؤكد اليوم أن بريمون والشعر الخالص قد كسبا المعركة .

ما هو الشعر الخالص إذن . . ؟ إن الكلمات التى تشكله تمكننا بنفسها من تعريفه إن نحن وضعناه مقابل العكس منه ، أى مقابل «غير الخالص» أو « غير النقى » . لكن ليس الأمر هنا أمر انعدام النقاء من حيث علم الأخلاق ، بل إن غير النقى هو ببساطة ما ليس شاعرياً فى قلب القصيدة ، أو بتعبير أدق ، كل ما لا يساعد على تقديم اللذة التى يعرفها جيداً هواة الشعر . وبذلك يصبح الشعر الخالص — النقى — هو ذلك العنصر الذى يضفى على القصيدة صبغة شاعرية ، ويوفر اللذة الذاتية الناتجة عنه . وهذا العنصر لا يمكن تثبيته بقصد فهمه ، كما أنه لا يمكن تحليله ، ولو أن المؤكد أنه غير موجود ضمنا فى معنى النص بالذات.

هذا — ويعبر بعض الناس عن هذه الفكرة بقولهم إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه . . . إذ أن الذين يقرءون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تماما أن الكلمات تتخذ مظهراً « لا تعرف ماذا وكيف تسميه » ، أو « رشاقة » أو « صفة غامضة » لا تأتى من معنى الألفاظ . . . إنه شىء ما « تتذوقه » — هذا الشىء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها . . . عندما يكتب مؤلف « الأضواء » «رامبو» مثلا ما يلى :

أيتها الفصول . .. أيتها القصور
أى روح من العيوب خلت

عندما يكتب هذا نشعر فى الحال أن هناك شعراً ، وإن نحن عدلنا البيت الثانى على الوجه التالى . .

أيتها الفصول . .. أيتها القصور
إن لكل منا عيوبه . . .

إن نحن فعلنا هذا لشعرنا بأن « الشعر » قد اختفى ، رغم تطابق المعانى وعدم تغيير القياس الشاعرى فى الحالتين . والذى ينقص هنا — ضمن أشياء اخرى — هو كلمة « روح » التى توصل لبيت الشعر الثانى إشعاعها الرقيق بعد ذلك الحنين الذى تنطوى عليه لفظتا « الفصول » و « القصور » إن الشعر هو هذا ، هو الذى يظهر كما يقول ليون بول فارج «فى النقطة التى ينفصل فيها عن النثر» (٥) . وعلى هذا الأساس يكون شاعريا فى قصيدة ما كل ما ليس نثرا فيها ، وكل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . وليس هذا التمييز هو ذلك الذى يقول به السيد جوردان ، لا بد أن نحذر من هذا ، فنحن لا نضع الشعر فى وضع يتعارض مع النثر ، لا نضع اللغة الموزونة المقفاة فى موقف الضد من لغة الناس جميعا . . فكم من أبيات شعر ذات صفة نثرية مؤسفة . . . وهل لا يوجد — على عكس ذلك — نثر شاعرى ونثر فنى ؟ نعم هنـاك من النثر ما يخضع لقواعد غير محددة ولـكنها ليست أقل تشددا من قواعد الشعر ، بل إنها تغمرنا بنفس السعادة التى تغمرنا بها أجمل القصائد . ألا يقول كلوديل إن أكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ، ومنهم رابليه وباسكال و وسويه وسان سيمون وبلزاك وميشليه ؟ (٦) .

إن النثر كما نفهمه هنا بصفته انعدام الشعر أو عكسه هو الحديث . . . ولا نقصد بالحديث تلك المقطوعة البلاغية التى تستطيع أن ترتفع هى الأخرى إلى مستوى الشعر أحيانا . . . بل نقصد الحديث بالمعنى اللغوى لهذه الـكلمة ، والذى يعبر عن فـكرة استنتاجية منطقية ، وتلك المناقشات التى ندافع بها عن أفـكاره هذه ، والحقائق التى تساندها ، والمقارنات التى توضحها ، والعواطف والمشـاعر التى تثيرها فى الحياة العامة . وكلما سيطرت هذه العناصر على القصيدة مهما تـكن قيمتها ، اقتربت

هذه القصيدة من النثر ؛ وإذا ما سيطرت وحدها سيطرة تامة ، لم يعد هناك إلا نثر .

ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل « لن » و « لكن » و « إذا » و « هكذا » . . لأنها ألفاظ تفترض وجود التبرير وطرد الشعر فى نفس الوقت ، وقد أثبت الأب بريمون (٧) مثلا أن راسين قد برع فى تحطيم التركيب المنطق للجملة ،حين وضع أسماءوصفية أو أسماء المفعول او الصفات محل الجمل الخبرية ، بحيث كانت الأولى عاملا مساعدا على « سيولة » البيت الشاعرى :

آريان ، شقيقتى ، أى حب يجرحك
وأنا ، ملكة دون قلب ، دون صداقة
عبدة الشفقة ، جبانة حقيرة . . . .

والشعر لا يمكن شرحه منطقيا لأنه لا علاقة له بالحديث العام ، بل هو بالضبط ، ذلك الشيء الذى لا يصف ولا ينطق به ، الذى تتضمنه كل قصيدة ، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى . ولقد فهم فاليرى هذا حينما قال إن النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر (٨) . أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة ، وعدم إمكان معاملته بهذه الطريقة هو الأمر الذى يمكننا من إدراكه ، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته ، بل الذى يحدث هو نقل الأفكار الموجودة فى القصيدة ، والأحداث التى تحكيها،والعواطف التى تصورها، وبالاختصار مادتها الفكرية والنثرية.. نقلها من لغة إلى أخرى . . . أما مادتها الشاعرية فلا يمكن نقلها . . حاول إذاً أن تترجم بالإنجليزية ما يلى .

أيام أصبحت لحظات منسوجة من حرير

أو بالفرنسية :

عندما تذكرنا تلك الجلسات من الفكر الصامت العذب

إذا نجحت فى هذا فأنت لست مترجما ، بل مبدعاً وشاعراً ، تكون قد أبدعت بيتا جميلا لن يكون عبارة عن صدى للأصل، بل على الأكثر معادلا له(*) .

ولنفس السبب يستحيل تحليل الشعر ، فهذا الشراب اللذيذ لا نعرف من أى عناصر قد تركب ، لكن ليس معنى هذا أن النقد الأدبى عديم الفائدة ، بل إنه يؤدى بنا إلى باب المعبد دون أن يدخلنا إليه ، والسبب فى هذا هو أن « هذا النقد — من جهة — يرمى إلى الشرح ، ومن جهة أخرى فإن الشعر نفسه لا يقبل الشرح » ، وهكذا فإن كل ما يمكن « التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه فى أقصر القصائد شاعرية هو من النثر . والشعر يبدأ فى النقطة التى لم يستطع أن يقول النقد عندها شيئا ، والتى يشعر فيها أن كل شىء سوف يقال... إن الشعر غموض، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشاعرى» (٩) .

الموسيقى اللفظية

افصل النقى من غير النقى من قبيل التجريد، واسحب من القصيدة ما ينتمى للنثر ، ماذا يبقى .. ؟ يبقى الغناء ، والتوافق، والنغم والموسيقى ، ولهذا يقال إن الشاعر — على عكس المتحدث العادى — يغنى ، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قياما متينا .. ويرجو فيرلين أن «تكون الموسيقى قبل

(*) ترجمة قصيدة من الشعر أمر معناه تغيير كيانها لأن فى هذا تغيراً لشكلها، وشكل الكائن هو الذى يكون جوهره . (انظر كتاب : عن ترجمة شعراء اليونان ، تأليف فستوجيرا . ج .)

كل شيء » ، وقد سبقه بودلير فى هذا حين كتب يقول : « إن الشعر يمس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة فى النفس البشرية بقوة أشد من تلك التى تشير إليها أي نظرية كلاسيكية » (١٠) . ويرى فاليرى بدوره « أن الرمزية تتلخص ببساطة تامة فى اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء، ويرمى إلى أن يستعيدوا ما أخذته الموسيقى منهم» (١١). وأخيراً، ولكى نقف عند هذا الحد، قال اندريه سوارس «إن السر الموسيقى للكلمات هو جوهر القصيدة » (١٢) .

مع هذا فإنى أرى أن هذا الربط بين الشعر والموسيقى لا يحل المشكلة حلا كاملا ، أولا لأن « الموسيقى الخالصة — كما يقول بريمون — ليست أقل غموضا من الشعر ، وإنى أتساءل هنا عما إذا لم يكن الأمر فى هذا تعريف المجهول بالمجهول » . أضف إلى هذا أنه إذا كان الشعر ينافس الموسيقى فى بيتها فلنعلم أنه مهزوم مقدما ، إذ لاشك فى أن صفارة فيرجيل ونفير فيكتور هوجو يعتبران شيئاً ضئيلا إلى جانب بيانو شوبان أو أوركسترا فاجنر . الواقع أن مجال الشعر ومجال الموسيقى متميزان أحدهما عن الآخر ، ولا يوجد بينهما إلا التجانس ، بحيث لا يمكن أن نتحدث إن هرمونيا ، أو تناسق أبيات الشعر إلا بالاستعارة ، مادام من غير الجائز فى الشعر ، كما هو الشأن فى الموسيقى وضع النغمات بعضها فوق البعض . أضف إلى هذا أن عدد مقاطع الجملة لا يمكن أن يكون نفس الشيء الموجود فى الميلوديا من حيث الوزن ، ولاشك فى أن الشاعر يمتلك عدداً من الرنين الرقيق للغاية والمتنوع للغاية، لكن أى فرق بين هذا وبين «جاما» النغمات الموسيقية ، بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات وتوترات يستخدمها الموسيقى ...

ذلك أن الشعر يرتبط باللغة ، وهدفه كما يقول كلوديل : « اللذة التى نحصل عليها والتى تعتبر اللغة أداتها » (١٣) ومن هنا نلاحظ أنه فى حين أن

مادة الموسيقى هى النغمات ، تكون مادة الشعر هى الألفاظ . وبتعبير أدق يعمل الموسيقى بنغمات تتقدم إليه فى حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد ، فى حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعة فى إطار الألفاظ،ومحدودة بهذه الألفاظ ، وهكذا فإننا فى أغلب الأحيان « لانمتدح هارمونية أبيات الشعر — وهى حقيقة على أى حال — إلا حين نعجز عن تحديد جاذبيتها العجيبة بطريقة أخرى » إن من المؤكد « أنه يوجد شعر دون موسيقى لفظية معينة » لكن هذه الموسيقى « خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لها اسماً آخر » (١٤) .

ومادمنا لانجد هذه التسمية،يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسيقى بأنها جوهر الشعر الخالص ، بحيث تصبح « الشخصيات الرئيسية للقصيدة — كما يقول فاليرى — هى رقة أبياتها وقوتها » (١٥) بعد تخليصها من شوائبها النثرية . وهكذا يلعب أوليس وبينلوب وديدون وأينيه ، الحب والموت ، والعمل والحياة ، الأرض والبحر والسموات ... كل هذه تلعب أدوارا ثانوية .. ويمكن أن تكون هذه الأدوار ولا شك هى الأدوار الأولى فى النثر . أما فى الشعر فما هى إلا أدوار رمزية . وإذا كان لوكريس قدعرض مذهب ابيقور فحسب لكان فيلسوفاً ، لا شاعراً ؛ ذلك أن الذى نتطلبه أولا فى أبيات الشعر هو الغناء ، سواء أ كانت هذه الأبيات تتضمن معنى ، أو لا تتضمن شيئا .

هل من ضرورة إذاً لإثبات هذه الحقيقة الواضحة ؟ طالما تحدث النقاد عن عدم التناسب الموجود فى أجمل القصائد بين فقر المعنى والثروة الشاعرية أو الموسيقية ، ولقد لاحظنا هذا فى الأبيات التى سبق أن سردناها عن الشاعر رامبو ، ولعل من الممكن ضرب أمثلة لاحصر لها :

لكن أين ثلوج الأيام الخوالى ؟

هذا البيت يعنى ببساطة : أن كل شىء ينتهى .

وكم أحب آلام البشر فى عظمتها

وهذا بيت جميل ، لا بفضل الفكرة العادية التى يحويها ، بل كما يقول فاليرى لأن كلمتى « عظمة » Majesté وآلام Souffrances تشكلان معاً توافقا بصفتهما كلمتين هامتين (١٦) .

إن أشهر المقطوعات لا تفعل أكثر من أن تطرق أفكارا عادية، وهذا صحيح بالنسبة لمقطوعات مثل أغنية سيدات الوقت الذى مضى ... وأغنيات هيلينا (لرونسار) والبحيرة (للامارتين) والزورق النشوان (لرامبو) وحتى « الجبانة البحرية » (لفاليرى) .وهل هناك فى الأدب موضوع أكثر شيوعا من جمال الربيع ؟ لاشك فى أن الفكرة عادية جداً ، وفى أن الشعور هو بعينه لدى الجميع إزاء الطبيعة التى تتولد من جديد والبراعم التى تتفتح ، والأيام التى تتتالى ، والأمل الذى يعود إلى القلب ، والحب الذى يهز الإنسان والحيوان .

ويمكن أن نقول نفس الشىء تقريبا عن أولئك الشعراء الذين يدعون أنهم يعلموننا ، ويتمتعون بشهرة فحواها تفهمهم لنفسية الناس . هل كان راسين — مثلا — وهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى مثل هذه الأحوال .. هل كان يستطيع أن يدفع بسهم أوفر من غيره من مثقفى عصره فى مجال معرفة المشاعر ؟ وهل كان له أن يعلمنا شيئا لا تعلمه لنا الحياة ؟ من الممكن أن نشك فى هذا كما سبق أن شك فولتير والأب بريمون . فهاك فولتير يقول : «إن النسيج الذى تتكون منه أغلب رواياتنا المسرحية ، وبوجه خاص مسرحيات راسين مبنى على اعترافات بالحب ، وعلى الغيرة والقطيعة ... وكل هذه الوسائل تافهة » (١٧) ، وسواء كانت هذه الوسائل تافهة أو عظيمة ، ماذا يهم؟ إنها لا علاقة لها تقريبا بهذه اللآلىء الشاعرية :

كم من مشاغل كلفنى هذا الرأس الحبيب ...

ما الفجر بأنق من أعمـــاق قلبى ...
وفى الشرق المقفر ، ماذا أصبحت آلامى ...

بل وأكثر من هذا ، أقول إنه لـكى تقرأ قصيدة ما كما يجب أن تـكون القراءة — اقصد شاعريا - ولـكى تدرك موسيقاها ، لا يتحتم عليك دائما أن تفهم المعنى. فصحيح «أن فلاحة ذات أصل طيب تنمو وتترعرع دون جهد وسط شعر المزامير اللاتينية ، وحتى تلك التى لم تـكن موضوع الغناء ... وكم من طفل تذوق أول قصيدة من أشعار الريف دون أن يفهمها » (١٨) بل وأحيانا لاتجد شيئا تفهمه ، فهناك بعض الأبيات وبعض القصائد ، التى تـكاد تـكون خالية من معنى عقلى... انظر مثلا إلى الأغانى الشعبية ، أو أغانى الأطفال فى بلاد العالم كله .. وكلها تحوى انتقالا من موضوع إلى آخر بلا رابطة ، وكلها لاتحترم المنطق دائما . بل وكلها تحوى كلاما فارغا مثل — ترادیری دیرا — بل وانظر إلى بيت شعر كهذا الذى كتبه فيكتور هوجو :

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها

الأمر الذى يعلق عليه فاليرى بقوله : « من المستحيل أن نفـكر . فهذا المعنى مدهش » (١٩) .

ونفس الشىء ينطبق على الأحوال التى يضم فيها بيت الشعر أسماء أعلام نجهل مغزاها ... فهل نحن مثلا فى حاجة إلى أن نتذوق بيت الشعر التالى :

مثل هذا — على عربتها — بيريثينيتيين ..

هل نحن فى حاجة إلى أن نعرف أن « سيبيل » كانت تتلقى الإعجاب وهى على قمة من قمم جبال فريجيا بيريثنيت ؟

وهل نحن فى حاجة إلى معرفة أصل فيدر فى أسرتها لـكى نتذوق البيت التالى :

إنها ابنة مينوس وبازيفاى

وهل من الضرورى أن نستخدم القاموس لنحيي الآتية أسماؤهم بصفتهم أصدقاء لنا ؟

وتيتاريز الأزرق ، والمضيق الفضى . .
الذى يبين فى مياهه التى ينظر فيها البجع
الأولوسون البيضاء للكامير البيضاء

وعلى كل فالقاموس لا يرشدنا إلى شىء نفهم منه معنى هذا :

وكل شىء يرقد فى « أور » وفى جيريماديت .

إذ أن « جيريماديت » لا توجد فى القاموس أصلا .

وإذا كنت تجهل آلام جيراردى نيرفال ونسبه وما يدعيه من أصل نبيل . . فلا مانع من أن تترنم فى حماسة بأبياته هذه . .

أنا المظلم . . أنا الأرمل الذى لا يغريه أحد ،
أمير أكويتانيا ذات البرج الذى تهدم

أليس جيراردى نيرفال هو الذى يمنح العلماء الباحثين عن المعنى العميق إجازة ليغنيهم عن البحث ؟ إنه يقول : « إن أشعارى ليست أكثر غموضا من ميتافيزيقا هيجل . . . إنها تفقد جمالها إن هى شرحت . . إذا كان الشرح ممكنا . . . » إن ما يقوله هذا واضح على الأقل . . .

وإذا لم يكن للمعنى أهمية كبرى ، فالألفاظ — على عكس ذلك — تهم كثيرا . فالواقع أن الكلمات تتضمن قدرة غير عادية ، خارجة عن معناها . . — وموسيقى أبيات الشعر ، أو النثر الجميل ، ترجع إلى اختيارها وإلى مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار النغم ، أو تضاربه ، وإلى التنظيم الدقيق القوى الذى نجده فى مقاطعها . ولعل إحلال كلمة محل

أخرى أمر لا يؤدى إلى التوازن المطلوب أبداً ... ماذا أقول ؟ بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان « فاصلة » أو حرف صاعد صوتا لشىء كفيل بأن يقضى على قصيدة كاملة .

فى هذا يقول لنا الأب بريمون « فكر إذن فى هذا العمل العظيم :

عندما جاء مايار حاكم الجحيم
بالروح الرقيقة سمبلانسى إلى مونفولكون ..

يلوح أن « التيار الشاعرى » يحتاج أشد مايحتاج إلى ذكر اسم « مايار » حتى يسرى المعنى وينفجر فجأة ... فإن أنت أحللت محله اسما آخر كاسم « ديبون » لوجدت أن المعنى لم يتغير قط . . لكنك تلاحظ أن « الشرارة » الشاعرية لم تشتعل . نفس الشىء يقال عن « البجعات » التى تحدث عنها فيكتور هوجو فى أشعاره . . فإذا كانت البجعات قد جاءت من بلدة ميلوز ، بدلا من كايستر ، لفقد أحد أجزاء قصيدة « السحرة » العظيمة الضوء النابع منها » (٢٠) .

والعناصر التى تؤكد جمال بيت الشعر عديدة .. قد لا يمكن إحصاؤها . فهناك الأب بريمون يتحدث عن بيت للشاعر ماليرب هو :

والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار

ويقول بريمون هنا إن هذا البيت « أحد أربعة أو خمسة أبيات هى أجمل ما فى الشعر الفرنسى » . . ثم يتساءل : « لأى درجة لا نستطيع المساس بأى حرف من أحرف هذا البيت . . . فإن نحن فعلنا هذا لقضينا عليه قضاء مبرما . أضف مثلا مثقال ذرة لهذا البيت لتقول :

والثمار سوف تتجاوز وعود الأزهار

. . . لتجد أن البيت قد تحطم . إن لهذا البيت معنى هو : أن المحصول

سيكون طيبا . . . لكن كم يصبح هذا المعنى فقيراً هزيلا إن نحن عبرنا عنه بهذه الصورة . . . وكم تكون الخسارة إذ نحن نفقد الشاعرية التى تنبع منه » (٢١) .

سحر إيحائى

هذه القدرةالعجيبة للألفاظ ... وهذا الأثر الغامض للشعر . . أمران يستحيل التحدث عنهما إلا بالمقارنة. فالتقابل بينهما وبين القوى الطبيعيةالتى يجهلها الشخص العادى ، والتى تذهلنا بقوتها وبالمفاجآت التى تنطوى عليها.. هذا التقابل يسمح لنا باستمرار البحث فى هذا الغموض . فلنقل إذاً إن أبيات الشعر الجميلة تحمل نوعاً من رحيق يكاد يكون مغناطيسياً ، وإنها تمارس إزاءنا جاذبية تشبه المغناطيس . . ولقد أطلق بريمون تعبير « التيار الشاعرى » على نمط « التيار الكهربائى » . . . باعتباره قوة أو طاقة تبعث الحياة والنبض والغناء فى الكلمات .

لكن من ناحية أخرى استعار البعض لغة العلوم الروحانية باعتبار أنه يستحيل فهم حقيقتها كما يستحيل فهم الشعر . ولقدكان بودلير أول من عرف الشعر بأنه « سحر إيحائى » . وهو يقول فى مجال آخر إنه « لغة وكتابة باعتبارهما عمليات سحرية وشعوذة إيعازية » (٢٢) ، وبهذا يعيد إلى أذهاننا تقليداً قديماًجدا يقول إن كلمة « كارمن» فى اللغة اللاتينية تعنى عمل الشاعر ، كما تعنى صيغة غنائية ترتيلية . بل من الجائز حقا أن يكون القدامى قدخلطوا أصلا بين الشعر والسحر . ومهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائما ذا أثر يشبه أثر السحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

ولم يكن هباء أن يعنون فاليرى ديوانه الأساسى بعنوان « طلاسم » أليس من طبيعة الأبيات الجميلة أن تمارس علينا نوعاً من السحر الأخاذ ؟

أليس من الصحيح أنها تبهر عقولنا ؟ ثم أليس من طبيعتها أنها ذات سمة سحرية تذكرنا بسحر الطلاسم القديمة ؟ بلى . . ولذا يقول بريمون : « إنى أسمى كل ماينتج عنه بطريق مباشر وفعال ترنيم شاعرى .. أسمى هذا طلسما إذا وجد بين الألفاظ المتتابعة التى تتكون منها القصيدة . فالألفاظ تظل أداة النثر كلما تحدد دورها فى التعبير عن معنى ما ... لكن سحر الشاعر هو الذى يحولها إلى طلاسم » (٢٣) .

لكن كيف نحدد مدى النجاح الذى تحصل عليه القصيدة من «جاذبيتها»؟ إنها تنفذ إلى أعماقنا وتحيطنا بغلاف وتأخذ بألبابنا جميعاً . . والشعر ينفذ كذلك إلى قلب قلوبنا ويستولى على أعمق ما فى كياننا .. أما العقل فهو غالبا مالا يدرى ماذا يفعل ، وهو الذى تتخطاه هذه الجاذبية وتسلب منه قدرته المعروفة . ويقول .ل.ب فارج فى هذا : « إن العقل فى مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات وحمل البضائع المشتراة ويستعلم عن مدى الربح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة ويختار ما يختار من رسائل الحب ويدعو بالهاتف ويجهز قاعة الاستحمام . . . فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة » (٢٤) .

هذه السيدة هى التى سوف يحدثنا عنها ادجار بو « عندما يتحدث الرجال عن الجمال . . يقوم فى أذهانهم ارتفاع الروح فى قوة ونقاء (لا العقل أو الحساسية) ، ذلك الارتفاع الذى نشعر به كنتيجة لتأمل الشىء الجميل» (٢٥) — والروح — أى الأنا العميقة كما يسميها بيرجسون بوصفها ضد الأنا السطحية — هى ذلك الانسحاب الداخلى عن الحياة الذى يسهر فى السكون على استمرار شعلة النفس بعيداً عن الإدراكات الحسية والصور والمبادىء والألفاظ وعمليات العقل الذى يعلل الأمور منطقياً ، وبعيداً عن العواطف المعروفة التى تقبل التحليل . فالشعر شىء غامض ، ولا يستطيع ألا يكون

غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضاً ، وما دام يصل إلى كل منا فى أشد مراكزه غموضا .

بناء على هذا ، نتساءل : هل يصبح موضوع الفن كما يرى بيرجسون « بعث النوم فى القوى الفعالة ، أو بالأصح ، فى القوى التى تمارس المقاومة فى شخصيتنا ، بحيث يؤدى بنا إلى حالة من الإذعان التام والوداعة المطلقة حيث نحقق الفكرة الموحى بها لنا ، وحيث تتفق مشاعرنا مع الشعور المعبر عنه » (٢٦) ؟ الحقيقة أن الأمر ليس أمر فكرة أو شعور ، بل كما يقول بريمون «أمر تميمة شاعرية ذات أثر مزدوج : أحدهما إيجابى والآخر سلبي ... تميمة تطلق سراحنا وتهز نشاطنا الشاعرى وتبعث النوم فى نشاطاتنا السطحية التى توشك حركاتها أن تعرقل نضج قوانا العميقة .. فهى فى نفس الوقت منشطة ومهدئة » (٢٧) .

ولعل هذا السبب الذى من أجله يطرق الشعر الأفكار العادية المعروفة . ذلك أنه « لا يختلف مع الأفكار المنطقية . بل يعاملها معاملة خاصة جدا ، لانهم فيها ولا ضغينة ، وهكذا يستطيع التصرف فيها كما يريد . . . إذا ماكان المعنى مركزا وغنيا لأقصى الحدود فإن الذى يحدث هو أن العقل المفكر يعمل عمله ويصاب النشاط الشعرى بالشلل » . . . فالعبقرية التى يتميز بها راسين تأتى تماما من « أننا لا نبذل جهداً كبيراً لكى ننسى ما لديه من نواح تفكيرية عقلية تنسج نسيج المأساة بحيث لا تحتفظ منه إلا بالناحية الشاعرية فحسب » ، وفى حين أن كورنى يتميز « بنشاط روحى حى ، متحرك ناشىء قوى يمنعه من أن يستمع إلى أغنيته هو ويمنعنا من أن نقدم له روحنا بأعماقها لتصغى إلى هذه الأغنية . . . أقول إن النشاطات الشاعرية التى لا يمكن أن يستغنى عنها الشاعر يجب أن

تسيطر على الشاعر نفسه وعلينا نحن ، وألا تهرب منا تحت ضغط العقل المفكر » (٢٨) .

هذا هو ماحدث لانيموس وآنيما فى الأمثولة الرمزية التى كتبها كلوديل بقصد « شرح بعض أشعار أرتور رامبو » والتى تساعدنا فى فهم أى شعر . . والشعر كله . هنا « كل شىء يسير على ما يرام فى بيت الزوجية بين انيموس وأنيما . . العقل والروح . . لكن سرعان ما ينتهى شهر العسل الذى كان يحق فيه لأنيما (الروح) أن تتحدث كيف تشاء . . . ليصغى إليها انيموس (العقل) مذهولا . . أليست أنيما هى التى قدمت الصداق الذى يعيش منه الاثنان فى بيت الزوجية ؟ لكن انيموس لايريد أن يترك نفسه زمنا طويلا فى هذا الموضع بصفته شخصية ثانوية مرؤوسة ، وسرعان ما يكشف عن طبيعته الحقيقية . . فهو مغرور مختال بنفسه ، يحب التحكم.غير أن أنيما جاهلة بلهاء ، لم يسبق لها أن ذهبت إلى المدرسة ، فى حين أن انيموس يعرف أشياء كثيرة ، ولطالما قرأ الكثير فى الكتب ، وعلم نفسه كيف يتكلم وفى فمه حصاة صغيرة . . . والآن تجده يتحدث جيداً .. جيداً جداً بحيث يقول أصدقاؤه جميعا إن ما من أحد يجيد الكلام خيراً منه . . وفى هذا الوقت تجدها هى ساكنة . وتقوم بالطهى فى بيتها . . . لكن شيئا غريبا يحدث . . فقد دخل انيموس يوما متسللا ، فسمع أنيما تغنى وحدها أغنية عجيبة . . شيئا لم يكن يعرفه ... ولم يستطع أن يجد وسيلة يكتشف بها نغمة الأغنية أوكلامها أو مفتاحها . . إنها أغنية غريبة مدهشة، ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول إقناع أنيما بأن تكرر الأغنية ، لكنها — أى أنيما — تدعى أنها لا تفهم شيئا مما يريد . . . وهنا يجد أنيموس حيلة . . فهو يرتب نفسه بحيث يفهمها أنه غير موجود، ويخرج ويتحدث بصوت مرتفع مع أصدقائه . . وتطمئن أنيما شيئا فشيئا ، وتنظر حولها . . . وتصغى ..... وتعتقد أنها وحيدة ... ودون ضوضاء تذهب لتفتح الباب لعشيقها الإلهى » (٢٩) .

المعجزة الشعرية

أن نجعل من الكلام أغنية ، ونربط أجنحة الشعر بالنثر ، هذا هو عمل آلهة الوحى . . . فلقد تلقى الشاعر هذا الامتياز الذى يتحدث عنه مالارميه بقوله : « إنه هو الذى يصوغ كلمات القبيلة بمعنى أنق . . » هذا الامتياز هو الذى يحول لغة الحديث العادية ويطورها ، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هى بعينها التى نعرفها . . . لكنها لا تتمتع بنفس القيم التى تتمتع بها فى الشعر إطلاقا » (٣٠) ، وكما لو كان قد مسها ســـوط ساحرى ، تجدها تفقد صبغتها العادية التى ترجع إلى العادة والتقليد ، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لوكان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هى المعجزة الشعرية . وهاك فاليرى يدرس فن الراقصة ويقول : «يلوح أن الراقصة وهى تؤدى رقصتها فى خطوات منتظمة متناسقة كأنما تحصى نقودا من ذهب خالص ، فى حين أن خطواتنا الرتيبة لاتعدو أن تكون أشبه بنقود عادية»(٣١). والشاعر كالراقصة تماما، صناعته العجيبة تغيير كلامنا العادى الذى يشبه الورق وتحويله إلى قطع رنانة براقة.

والمعجزة لا تعلل بالمنطق ، ولكن كل ما يمكن عمله هو تحديد الشروط التى تجعلها ممكنة ، ولهذا يجب التفكير فى الطبيعة المعقدة للغة ؛ فالكلمات أولا علامات ، وهى — باعتبارها علامات — عديمة القيمة فى ذاتها ، اللهم إلا أن لها معنى معيناً ، ولولا أن المثل الأعلى لها هو أنها قابلة للنسيان، وهكذا فإن الإنسان الذى يتكلم يستخدمها ، وهو فى استخدامه إياها لا ينتبه إليها ولا يراها ، بل إن نظرته تخترقها كما تخترق لوحا من الزجاج لتصل إلى الشىء الذى تحدده هى مباشرة تقريبا .

ومع هذا فالكلمة تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى

الأشياء ، ولكنها هى فى ذاتها أيضاً شىء . وبصفتها شيئا تستحق الانتباه وحب الاستطلاع ، وإذا كانت جميلة فهى تستحق الحب . من هذا نفهم الموقف الشاعرى إزاء الألفاظ . ففى الوقت الذى يهتم فيه الفيلسوف والعالم بالحقائق والأفكار فحسب،ويقفان فيما وراء الألفاظ ، يقف الشاعر فيما قبلها،لأنها ليست بالنسبة إليه علامات فحسب ، بل هى كذلك وقبل كل شىء كائنات ينظر إليها ويفحصها ويتأمـــل فيها ويعجب بها كما يعجب الإنسان بحصاة ، أو بحشرة أو بطير ما .

نعم إن الكلمة كائن حى ... فمنذ مؤلف « أسطورة القرون » (هوجو) ومنذ رامبو وفرلين وبروست وكلوديل إلى كوكتو ، لم يكن هناك إلا القليل من الفنانين شعراً أو نثرا ممن يشيدون بلون الكلمة وطعمها ورنينها وحلاوتها العذبة أو خشونتها اللطيفة . . . والشخصية المحببة لها . وحيث إنه سبق لنا الحديث عن هذا فلن نعود إلى نفس الموضوع ، بل نكتفى بسرد ما يقوله ل.ب. فارج عن هذا : « إن من الواضح لنا الآن أن الكلمات تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة ، وأن الألفاظ تعنى أكثر مما يعنى التعليل المنطقى ، وأنها — أى الألفاظ — مليئة بالرحيق كأعناب الذئب ». وها هى ذى الكلمات تتعدد « وتأتى تحت القلم كما تأتى نوتة النغمات تحت الأصابع » . . . . عصفور — اردواز — مزلاج — زنك — عليق — خل — عريس — ثوم — بصل — لباس منتفخ .

ومع هذا فالصفة الموسيقية للكلمات ليست كل شىء يمكن الإفادة منه فى اللغة . . . فالكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنى أو يهمس بها ، وهى فى هـــذا كله تدعو اللسان والفم والمرىء والرئتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرة البطن . . وآلة البدن تدريجياً ..

تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهى تتدخل فى الكيان الجسدى كله وتحدث رنينا عميقا به والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ويدفعنا بدورنا إلى اختيار أثرها فى الجسم كله . وهذا هو أحد المعانى التى يمكن إعطاؤها للنصيحة التى يقدمها لنا ماكس جاكوب حيث يقول : «جسدوا. والتجسيد هنا معناه أن تضع صوتك فى البطن والفكرة فى البطن، وأن تتحدث عن الجميل السامى بالصوت الصادر من البطن» (٣٢) .

وكلوديل فى هذا المجال أكثر وضوحا وصراحة، حيث يقول «ما النثر إلا اصطناع الرجل الفاتر الذى يجلس أمام منضدته ليعمل دون أن يشعر بنفسه» (٣٣) . . . وبيت الشعر – وبوجه خاص ذلك البيت القصير الذى تخصص فيه كلوديل – يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة وهى التى ترتبط عن قريب أو بعيد بالوظائف العضوية الأخرى . والواقع أن جمال القصيدة يأتى بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق وأوزاننا الحيوية، أى إنه يتفق والشهيق والزفير، وضربات القلب، ووقع الأقدام عند السير – والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هى الاتحاد بين الروح والجسد، أى بين الفيزيولوجيا والتصوف» (٣٤) .

وإذا استثنينا كلمة «التصوف» لوجدنا أن آلان – ولعلنا نقابله لأول مرة – لا يفكر تفكيراً يختلف عن تفكير بريمون وكلوديل، فهو يقول إن «للأغنية جسداً، وإن النغم «استعداد للجسم البشرى» . . . ولقد رأينا أن الجمال فى أغنية الربيع لا يأتى من العاطفة وحدها، بل إن «الجميل هو تلك العاطفة بذاتها تنتج كما لو كان الإنتاج معجزة، تنتج من صوت الطبيعة نفس الأقوال التى ينطق بها كل منا، وذلك عن طريق حركات الجسم، أو عن طريق نوع من الرقص التلقائى . وللفكرة جسد، وهى بعينها الطبيعة ... كما أنها تنبع من الداخل، أى من أعمق أعماق الإنسان كما يحدث حين نلقى

ابتسامة أو دمعـــة . والربط بين ما يرقص وما يفـكر يحدث أيضا لدى القارىء ، وهو بمثابة أمان وحل للمشكلة البشرية»(٣٥) .

وتسمح اللغة للشاعر بإمكانيات أخرى لأنها تضم كنوزاً أخرى . . . « فإذا لم يكن الإنسان غليظ العقل تماما فإنه يشعر بشكل غامض أن للكلمات شكلا يشـــبه معناها ، وبالإضافة إلى المعنى الذى اكتسبته عن طريق الاستعمال » (٣٦) فالحقيقة أن الـكلمات ليست دائما – بناء على أصولها – علامات بسيطة مجردة ومنفصلة عن الأشياء التى تعنيها ودون علاقة بها ، بل ما دامت تشترك فى المعنى الذى تتضمنه لدرجة تشتم منها رائحتها وحقيقتها . ويلاحظ هذا فاليرى بطريقة عابرة فيقول : « إن جميع الكلمات تتخذ لنفسها شكلا ، وأشياء تتغنى بأسمائها » (٣٧) . . . ولقد كانت نفس الفـكرة ضمن الأفـكار التى يحبها كلوديل ، والتى تحدث عنها كثيراً فى كتابه : فن الشعر . . حيث يقول « إن الـكلمة تعيد أداء الحركة التى هى دافع كل كائن » (٣٨) . بل هى هذا الـكائن نفسه ، وقد صوره من ناحيته الصوتية الفمية ، هى الشىء بعد أن يصبح نغما .

وقد ثبتت صحة هذه النظرية عند كلوديل من الناحية العلمية بفضل بحوث عالم اللغة مارسيل جوس صاحب نظرية الأصل الحركى للغة ، تلك النظرية التى لفتت أنظار الأوساط الأدبية المهتمة بمعركة الشعر الخالص . ويقول هذا العالم المختص إن الإنسان قد بدأ فى تحديد الأشياء والأعمال بطريق التمتمة التعبيرية حيث لم يكن يفعل إلا تقليد هذه الأشياء والأعمال . ولا تزال هناك من هذا الماضى البعيد للحركية آثار تتضح بشكل بليغ حين نستعمل الحركية فى الخطابة . . . ومعنى هذا أن أجدادنا قد وجدوا أن من اليسير أن توكل اللغة بشكل كامل تقريباً للأعضاء الصوتية . . . ومع ذلك فإن المبدأ لم يتغير للآن . . فانتقل الأمر من تمتمة حركية إلى تمتمة لفظية ،

حيث كان الأمر تقليد ما عليه الأشياء وما تفعله الكائنات ، ولو أن هذا حدث فيما بعد بطريق تغيير الأصوات . وهكذا توجد ولا تزال توجد تلك الرابطة من الشيء إلى الحركة ، ومن الحركة إلى الكلام . . . وعلى أن الكلمة تحتفظ بشيء من الملموس الذى نبعت منه والذى ترمى هى إلى تصويره .

ليس هذا الفرض بخال من الصحة ، والمعجزة الشعرية دليل على هذا . فمن المؤكد أن الكلمات قد تحولت إلى أشكال جبرية إن صح التعبير ، من خلال العصور . . . وعلى مدى التغيرات التى طرأت على معناها ، ولكنها رغم هذا لم تفقد شيئاً ، لا من رنينها العضوى ، ولا من اتصالها بأصلها الجسدى ، ويقول آلان فى هذا : « إن الحساسية التى يتصف بها الشاعر تنحصر بلا شك فى أنه لا يزال يسمع صيحة الكلام الأولى ، وفى أنه لا يزال يربط ربطا خفيا بين النغم والمعنى لكى يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث ، أى للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار » (٤٠) .

وبتعبير أدق ، يستخدم الشاعر الكلمات ليعبر ، لا عن معناها فحسب ، بل كذلك عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترنيما ونغما فى العالم الذى تنبع هى منه ، وهى بذلك تمكنه من السيطرة على هذا العالم ، وكما يقول الشاعر سان جون بيرس : « لا الشيء المكتوب . . بل الشيء نفسه وقد أخذه لحظة حيويته وفى مجموعه كاملا » (٤١) . ويتحدث ج . ب . جوف عن « القدرة الروحانية للكلمة فى خلق الشيء » (٤٢) . وبهذا تصبح تجربة الشاعر هى أنه « بدلا من أن يعرف الأشياء أولا بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التى هى الكلمات بالنسبة له ، يلمسها ويتحسسها ويحسبها لكى يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها .

واتصالات بينها وبين الأرض والسماء والماء وكل الأشياء التى خلقت . . . وإذا لم يتمكن من استخدامها كعلامة لناحية من نواحى العالم، تجده يرى فى الكلمة صورة لإحدى هذه النواحى ... وهكذا تصبح اللفظية التى يختارها لتشابهها مع شجرة الصفصاف أو شجرة الدردار مثلا ليست هى بالضرورة الكلمة التى نستخدمها نحن للإشارة إلى هذه الأشياء ، فبدلا من أن تكون الكلمات تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء تجده يعتبرها بمثابة فخ يمسك بالحقيقة الهاربة . وبالاختصار تصبح كلها عنده مرآة العالم » (٤٣) . . . وربما نحسن إن قلنا . . . بدلا من المرآة . . . إنها المعادل للعالم . . .

تكنيك الشعر

ماهى الطرق والوسائل الفنية والحرفية التى يستخدمها الشاعر لاستخراج هذه الصفات الكامنة فى اللغة ؟ الحق أن كلمتى « الوسائل » و « الطرق الفنية والحرفية » تحويان غموضاً خاصا . . ويقول سوبرفييل بهذا الصدد : « إن الوسائل الفنية technique للشعر غير واضحة ، ولا يمكن فهمها ، كما أنه لا يمكن تعليمها » (٤٤) . لكن ما من شك فى أن هناك قواعد معينة ، ولو أن كوكتو يقول «إن هذه القواعد الغامضة تعادل بالنسبة للقواعد القديمة لترتيب القصيدة وزنا ، ما يشبه عشر مباريات شطرنج تجرى فى آن واحد وبالنسبة لمباراة واحدة فى الدومينو » (٤٥) ، ذلك أن قوانين علم العروض لا تمثل إلا المظهر الخارجى الذى ينتقل من شخص لآخر ، لفن الشعر . أما القوانين الأخرى ، وهى قوانين تتغير بتغير الأفراد ، فهو يتعلمها قبل أن يوجدها بنفسه ، ويفرضها على نفسه غريزيا .

ومع هذا فمهما يكن سر الوسائل الفنية لقرض الشعر غامضا يستحيل الوصول إليه ، فإن هدفه غير مشكوك فيه . ما الأمر إذن ؟ الأمر أمر نزع الكلمات من وظيفتها العادية السطحية والتخلص من معانيها التقليدية التى

تفهم بحكم العادة ، وتجنب فخاخ الحديث المنطق ، « والاستناد إلى اللغة الشائعة لتعديها إلى ما بعدها » و « إيقاع » القارىء في الشعر والإبقاء عليه في مجاله بقوة ، و « بعيداً عن المسالك التي سبق أن رسمتها المعانى العادية » للغة . فإذا كان الشاعر يتحكم فى الكلمات بطريقة تختلف عن تلك التى نستخدمها فى الحياة العادية والاحتياج فذلك لكى « يقف فى وجه الاتجاه النثرى للقارىء » (٤٦) . وللوصول إلى هذا الهدف تعتبر كل الوسائل مقبولة .

والمشكلة الوحيدة هى « البقاء فى وضع أكثر ما يكون بعداً عن وضع النثر . . . ما دام المهم هو تجنب ما قد يؤدى إلى النثر ، سواء أكان عن طريق التأســف على اختفائه، أم عن طريق تتبع الفكرة المنطقية فحسب »(٤٧) .

على أن هناك « وسائل عديدة تؤدى إلى ترتيب الوزن وتحطيم«الرنزنة» ومنع العقل من الانزلاق على خطوط قد يكون لكل منها أهمية فيما بعد ، ما دام الأمر ليس أمر تسيير عجلة إلى الأمام أو إعداد العدة لشىء قبل الوصول إلى الحقيقة ، وما دمنا لا ننتظر شيئاً . وأن الحقيقة فى ذاتها هى العقيدة ، لا حكاية كتبت على هيئة شعر » (٤٨) .

من بين هذه الوسائل الوزن والقياس والقافية وشبه القافية ، وهى أبسطها . . . وإذا كانت هذه الوسائل اصطناعا غير مهذب ، فهى كذلك غير كافية . . . ولو أن فعاليتها مجربة مؤكدة فالكلام يكتسب صفة من العظمة لا يمكن تعريفها . . . ولكى يتم هذا يجب أن يخضع إلى عدد معين من نغمات ورنين يتكرر بنفسه على مدى القصيدة . . . وهنا يكون قد صدر لنا إعلان بأننا قد تركنا عالم النثر ، ويبدأ الشعر فى أن يمارس علينا جاذبية خاصة إن

لم يكن هناك ما يعوقه . . . وهنا أيضاً يعترف الذين يرفضون هذا النوع من الجهد والضغط . . . بأن هذه الجاذبية قائمة . وفى هذا المجال يقول كلوديل مثلا : « إن موسيقى اللغة شيء دقيق حقاً ، وهى معقدة لدرجة كبيرة لا يمكن معها الاكتفاء بالطريقة البدائية البربرية التى تنحصر فى عد الكلمات أو المقاطع » ومع ذلك فهو يقر أن يكون بيت الشعر منتظما ، هدفه « خلق حالة من السهولة والسعادة... ومن التناسق الهارمونى فى نفس القارىء » لكنه لا يقول هذا فى البساطة التى نتصورها ، بل إنه يقصد إلى أبعد من ذلك ؛ لأنه يشعر هو وحده بحركات بيت الشعر وبالأفكار التى يضمها بحيث ينتقل البيت إلى عالم الخلود . . . « ولا يمكن أن يتم هذا عن طريق قرض الشعر بالمصادفة، أو بتتبع أحداث الحياة اليومية ، بل الذى يحدث أنه — أى الشاعر — ينام » (٤٩) (أى ينعزل عن العالم حين يقرض الشعر) .

وردنا على هذا أنه إذا كان آنيموس ينام فى حين تسهر « أنيما » ، كان هذا شيئا طيبا . . . ألا يبين لنا آلان فى دقة وصحة تامة أن « الشعر يظل موسيقيا كلما ساعدعلى إيجاد نطق أكثر وزنا وأقل خضوعا للعواطف الشديدة، كما نرى حين يصاحب الغناء حديثا يلتى، أو كما نرى أيضا فى المقاطع الساكنة من الكلمات ، وهى التى لا تقل تعبيرية عن لحظات السكون فى الموسيقى » (٥٠) .

إن الوسائل الأخرى التى يستخدمها الشاعر وسائل يصعب تحديدها أو حصرها عـــددا ، ولو أن الشاعر يستخدمها . . . وبصفته « جلاداً رقيقا يعذب اللغة » (٥١) بقصد إخضاع اللفظ للأغنية . . . الأمر الذى يضطره أحيانا إلى البحث عن رنين الألفاظ أو غرابتها أو ندرتها أو يرغمه أحيانا أخرى على وضعها فى المكان المناسب لها وسط

النص بحيث تجذب بعضها بعضا أو تدفع بعضها بعضا أو يرد بعضها على بعض لتعطى لنفسها ولجاراتها قيمة خاصة — أو يدفعه أحيانا إلى مجرد صبغ معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق إروائها من المنابع الأولى للغة ، أو أحيانا . . .

النجم فى السموات كزهرة من ضوء

تتفتح ويشع منها شعاع منعش هائل

« من منا لا يشعر بالدور الذى تلعبه إدراكاتنا فى هذا المثل ، حين تتزاحم فيما بينها لتتبادل مطياتها الخاصة . . . وحين تؤدى بنا من إعجاب إلى إعجاب ... ثم انفجار لفظى من أحلى المستحيلات ؟ » (٥٢) .

إن التقديم والتأخير وسيلتان لغويتان معروفتان . . ولذا يكون من الأصوب أن نقف عند « هذه الاستخدامات » ، أو بالأصح هذه المبالغات اللغوية التى نضعها عادة تحت عنوان غامض عام هو « التشبيه والاستعارة » ، والمعروف أن قدامى الأدباء من رجال البلاغة قد استخدموها وبالغوا فى استخدامها . . . ومع ذلك فهى لا تستحق ما تلقاه اليوم من احتقار . . ذلك كما يرى فاليرى — « أن هذه التشبيهات والاستعارات التى أصبحت اليوم كما مهملا فى نظر النقاد المحدثين ، تلعب دور الأهمية الأولى ، لا فى الشعر الصريح المنتظم فحسب ، بل أيضاً فى ذلك الشعر المستمر فى الحياة ، الذى يسيطر على التطور الحادث فى اللغة الكلامية (٥٣) .

وهذا بعضها : شبه القافية أو تكرار نفس الحروف ونفس المقاطع بقصد إنتاج أثر سماعى يكون فى بعض الأحيان بمثابة هارمونى تقليدى تتكرر فيه الألفاظ ليقرب البيت الشاعرى من نغمات الموسيقى :

هروب ، هناك هروب ، أحس ان الطيور سكارى(*)

وتدخل فى نطاق التشبيه الاستعارة — إلى جانب الهارمونى التقليدى وسائل أخرى،منها وضع أسماء أو صفات فى الجملة بحيث يتطلب المعنى العام نقل معناها لألفاظ أخرى ، كأن تقول :

طلعت شمس سوداء فى ظلال الليل

وكذا التضاد الذى يلحق بالألفاظ عكس معناها كقولك :

إنها تسرع فى بطء

. . . أو ربط المجرد بالملموس كأن تقول : لقد اكتسى بصلاح وطهر وقماش أبيض .

.. أو أخيراً ، تلك الاستعارة التى تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية . . . بل وربما هى التى تتضمن الأداة المثلى فى المعرفة الشاعرية .

لا نخالنا الآن فى حاجة لتكملة هذا الجرد ... وعلى كل فهو « يذهب بنا بعيدا جداً فى مجاهل الفنية الشاعرية ، لأن اللغز الشاعرى سيظل مغلقا ، ولأن من المستحيل فك أجزاء القصيدة كما تفك أجزاء ساعة الحائط ، ولطالما أحصينا خطوات الإلهة الأسطورة .. دون أن نحصل منها على سر جمالها الخاطف »(٥٤) فالتشبيه والاستعارة لا يلعبان دورهما مباشرة وآليا . . . وهما كما يقول بريمون « طلسميان » ، بمعنى أن الشاعر يضع

(*) انظر بيت الشعر بالفرنسية ص ٢١٩ حيث ترى التكرار بالحروف والمقاطع الفرنسية أوضح من الترجمة العربية .

الجهاز الشاعرى فى مكانه ، ولكن التيار لا يسرى ، وكما يقول بيت شعر كتبه بوالوا :

يخون الفضيلة على ورق آثم ....(*)

أما شبه القافية ، فهما يساعد على إعطاء نغم غنائى ، فإنه ليس وحده على الإطلاق سحريا . . كما أن تكرار حرف مثل — ب — اوى — لا يسهل على الشاعر أو المستمع الانتقال من لهجة الحديث إلى روح الأغنية » (٥٥) .

كما أنه لا ينبغى أن نخلط بين السحر اللفظى والمجازفة اللفظية ، أى بين بيت جميل شاعريا وبيت يثير الدهشة أو يسر العقل بمعناه الغريب ، كما هى الحال فى بعض أبيات كورنى وأشعار البارنس :

ولما صعد إلى القمة أخذ يصبو إلى النزول

ورغم إعجاب راسين بهذا البيت ، تجد أن جماله يرجع إلى « روح إثارة الدهشة لا إلى شاعريته » (٥٦) . وبيت الشعر الذى كتبه راسين ويكرر فيه حرف (S) بشكل مستمر(**) .

Quels sont donc ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

فى هذا البيت نجد أن التكرار مبالغ فيه لدرجة لا نستطيع معها الإعجاب به . هل يمكن أن نقول إن فى مثل هذا البيت موسيقية ما ؟ يجوز . . . لكن هناك من الموسيقى أنواعاً منها ما يستحق الإعجاب، ومنها

(*) تترجم كلمة Trahissant : «يخون » ويجوز ترجمتها أيضاً بكلمة « يتم » . أما كلمة « Vertu » فالقصد منها « فضيلة » أى حسن التصرف فى الشعر .

(**) بطبيعة الحال لا يمكن ترجمة شعر وفيه نفس الحرف (S) أو (س) ولذا نضع البيت بالفرنسية كما هو .

ما لا نحب . . » ولعل من الخطأ أن نخلط — كما يقول بريمون بين رنين تعبيرى ، وتلك الموسيقية غير التعبيرية التى نسميها الشعر » (٥٧) .

وأخيراً فإن بيت شعر واحد ، حتى إذا كان من النوع السكندرى (١٢ مقطعا) — مهما يكن جميلا لا يشكل فى ذاته طلسما . . فنى أغلب الأحيان ، كلما كان بيت الشعر جميلا ، رنانا مشعا . . وبالاختصار ، كلما شغل نشاطاتنا السطحية قلت نسبة احتمال دخوله فى المنطقة الشاعرية للروح : . . فالإعجاب شىء والترنيم شىء ... كما أن العظمة شىء والسحر شىء آخر ، لأن العظمة تسطع وتبهر ليكون لها تأثيرها الكامل من حيث لفت النظر فحسب . . . ولابد من وقت أطول ومكان أوسع لكى تنتشر الموجات الغامضة الهادئة ، الساكنة للترنم الشاعرى ... إذ ليست المعجزة إطلاقا هى بيت الشعر نفسه ، بل هى شبكة من أبيات تسمح للتيار الشاعرى أن يسرى. فالسحر النابع من البيت الآتى:

يا سـيدة البحار التى عليها تحمل

... هذا السحر لا يمكن فصله عن سحر الأبيات السابقة له، بحيث يصبح الكل وحدة سحرية حقيقية :

بوارجى فى انتظارك ، على أهبة استقبالك
تستطيعين الصعود إليها من أسفل المذبح
يا سيدة البحار التى عليها تحمل . (٥٨)

إن الشاعر هنا يعمل عن طريق قوة رقيقة على أن يحمل اللغة شيئاً آخر أوسع مما تعبر عنه عادة ، فهو يعد للقارىء فى كل لحظة « مفاجأة إلهية » ، وفى كل خطوة يجدد الجاذبية التى تجذبه . فهل تنتج هذه المفاجآت

عن نوع من السهو أو الخطأ المقصود ، وهل نستطيع أن نؤكد كما يقول السيد برادين من أن «الفنية الشعرية هي» فنية السهو » ؟ (٥٩)

لاشك أننا مضطرون إلى الاستشهاد هنا بفرلين ، فهو يقول لنا :

يجب أيضا ألا تعمـــل على
اختيار ألفاظك دون بعض الخطأ

ولكن بالإضافة إلى أن هذه الناحية من فن فرلين تتعلق بفنه هو بالذات ، نعتقد أن كلمة « خطأ » أو « سهو » غير دقيقة . أو لاشك أن الشاعر يقصد إلى الخروج بالقارىء من نطاق الوسائل المعروفة لكتابة النثر . . لكنه لايقوده إلى المجال الذى يدفعه فيه إلى السهو والخطأ ، حيث إنه على — عكس ذلك — يكشف له عن القيمة الأصلية للألفاظ ومرادفها الترنيمى فى الدنيا . أما الشاعر نفسه فهو يسهو أو يخطىء أقل من قارئه ، ما دامت الوسائل التى يستخدمها هى التى يحتاج إليها ويستخدمها نتيجة لاحتياجه إلى هذا فى دقة تامة ليركب مايؤدى إلى الجاذبية وينتج عنه شىء من الذهول .

هذا ويستند برادين فى رأيه هذا إلى مثلين . فلننظر إلى أحدهما حيث يقول : كنت لا أزال طفلا صغيراً عندما سمعت أحدهم يترنم بنشيد هذا أول بيت فيه :

أولئك الذين ماتوا من أجل الوطن فى ورع

.. وكان أن لفت نظرى بقوة هذا التعبير « فى ورع » .. وسألت نفسى: هل سبق لأحد أن تحدث بهذه الكلمات ، وفى مثل هذا المجال ؟ وشعرت بألف فكرة تترابط بعضها ببعض فى نفسى . . وهذا التعبير العجيب هو

الذى أوضح لى أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى فى كليهما ... وكانت مقطوعة الشعر فى مجموعها .. ولا تزال اليوم تأتى أمامى ممثلة فى هذا التعبير وحده ... ذلك التعبير الذى يمزق لغتى ليجد الطريقة للاندماج فى نفسى بشكل أشد...لا شك فى أن الشاعر لم ينتق كلمته دون بعض السهو . . . لكن يجوز أن يقول أحد الجهلاء إنه لم يكن يعرف اللغة الفرنسية » .

سهو . . ؟ هل هذا مؤكد . . ؟ أنا شخصيا لا أجد لهذا السهو أى أثر ... وفيكتور هوجو لا يسهو ... هذا أمر هو الوضوح بعينه ... لا يخطىء حين يعطى لكلمة « تقى » أو « ورع » معناها الموجود فى أصلها اللغوى ، وهو فى اللغة الفرنسية إخلاص الابن لوالديه (pieux) . . . وهو الذى كان يعرف اللغة اللاتينية ، ويجيد إجادة تامة لغته الفرنسية أيضا ... فهو لا يدفع قارئه الشاب نحو الخطأ ولا يخونه أو يغشه بأن يكشف له « أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى » ، بل إنه يعلمه أن الإخلاص واجب نحو الوطن ، كما أنه واجب نحو الله والوالدين ... فإذا كان استخدام تعبير « فى ورع » أو « فى تقى » شيئا غير عادى لأنه ينطوى على تعبير جديد فى ذاته ، وإذا كان هذا التعبير يدهش « الأولاد الصغار » ويلفت انتباههم — « حتى اليوم» كما يقول برادين — لغته الشاعرية فهذا شىء يتعلق بالأولاد الصغار أنفسهم لا بالشاعر .. لكن ما من شىء يدعو هنا إلى « تمزيق» لغة برادين . . وعلى أية حال ، فما تمزقت اللغة الفرنسية .

الجرس والمعنى

ربما كان من المستحسن التميز بين معنيين فى القصيدة ، كما سبق أن ميزنا بين موضوعى اللوحة : المعنى الأول هو ذلك الذى يستطيع النثر أيضا أن ينقله إلى القارىء ، والذى يمكن التعبير عنه بدرجة معينة وبوسائل عدة ، أى بكلمات وتركيبات تتعادل كلها فيما بينها. أما المعنى الثانى فهو تلك الوظيفة التى يمكن وصفها ، والتى تنجم عن أغنية الشاعر ، أى تلك التى تعتبر هى والتغنى شيئاً واحداً . . . فإذا كان من المباح إذن فى النثر أن نفصل بين المعنى والشكل اللغوى ، أى بين النغم والمعنى ، فالأمر هنا فى الشعر غير ذلك . لأن المعنى فى الشعر هو الشكل بذاته . . والنغم شىء يشترك اشتراكا جوهريا مع المعنى .

يقول فاليرى « إننا إذا استوعبنا فى نفوسنا جميع البحوث التى يفترضها اختيار صيغة ما ، فإن من المستحيل وضع هذه الصيغة فى موضع الضد من المعنى » (٦٠) . ذلك أن المهم هنا هو عمل الشاعر . . . أى طبيعة الشعر ، ولقد سبق أن قلنا إن هدفه إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها ، فإن أنت غيرت من هذه الكلمات أو من ترتيبها ، اختفى وجود القصيدة الشعرية حالا وهكذا تكون « الضرورة الشاعرية شيئاً لا ينفصل عن الصيغة الملموسة . ويكون الاختصار أو تحول القصيدة الشاعرية إلى نثر معناه إنكار جوهر الفن ، ويكون التميز فى بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية ، أو بين الموضوع والقصيدة نفسها ، أو بين النغم والمعنى ، يكون هذا التميز دليلا قاطعا على الجهل أو على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر » (٦١) .

ولقد رأينا أن اللغة العادية تتصف بأنها تلغى نفسها بنفسها وتصبح

غير قائمة لصالح المعنى الذى تحمله ، وأن « جوهر النثر هو أنه — أى النثر نفسه — يزول لأنه شىء يفهم » ، بمعنى أنه يذوب ذوباناً كلياً لتحل محله الصورة أو الدفعة التى تضمه ، وبتعبير آخر نقول إنه بمجرد معرفة المعنى فى النثر ، يصبح الشكل ثانوياً ، حكمه حكم ملبس أو لفافة لم تعد لها فائدة ما . « ولكن الشعر يتطلب عالما مختلفا عن عالم النـــثر هذا ، يوحى به بفضل الصلات المتبادلة الموجودة فيه ، وهو يقابل عالم النغمات الذى تتولد فيه الفكرة الموسيقية وتتحرك ، وفى هذا العالم الشعرى ، يطغى الرنين على السببية المنطقية، ويصبح الشكل كما لو كان «مطلوبا من جديد»، بدلا من أن يختفى كما هو الشأن فى النثر . وينتج عن ذلك أنه — بينما ينسينا المعنى الشكل إلى لا رجعة فى النثر — يظل الشكل قائما فى الشعر ، بل ويعود دائما لأنه يتكرر من ذاته وكما هو تماما ؛ ويصبح الضرورة التعبيرية للحالة أو للفكرة التى يقدمها القارىء ، ويعتبر الشكل هكذا مصدر القوة الشعرية . إن بيت الشعر الجميل يبعث إلى مالا نهاية من رماده ، ويغدو من جديد - كأثر اثره - سببا هارمونيكيا لذاته » (٦٢) .

ولقد أكد فيكتور هوجو فى دقة تميز أقل من ذلك « أن من الخطأ أن نعتقد أن لنفس الفكرة أشكالا عدة ، ولن يكون لفكرة ما إلا شكل واحد تختص به وتنبع دائما ككتلة واحدة من عقل الرجل العبقرى . وهكذا لا يمكن أن يكون هناك لدى كبار الشعراء شىء أكثر من التماسك وأكثر قدرة على الانفصال من الفكرة والتعبير عن الفكرة معاً . احذف الشكل من أشعار هوميروس تجد أمامك « بيتوبيه » . اقتل الشكل تجد نفسك قد قتلت الفكرة » (٦٣) وتلك الملاحظة - وهى من أصح الملاحظات التى نعرفها - هى التى سوف يفيد منها بعد ذلك أنصار نظرية الفن للفن . ولعل « خطأ ارتكبه أعداء نظرية الفن للفن هو اعتقادهم أن من الجائز أن ينفصل الشكل عن الفكرة - أننا لم نستطع يوما أن نفهم - هكذا يقول جوتييه

إمكان الفصل بين الشكل والفكرة » (٦٤) . ويرد فلوبير على إحدى السيدات بقوله : « إنك تقولين إننى أعير أهمية مبالغا فيها للشكل ... آه .. إنها كالجسد والروح . . الشكل والفكرة بالنسبة لى إنهما كل لا يتجزأ ولا أدرى ما قيمة إحداهما دون الأخرى ... فكلما كانت الفكرة جميلة ، كانت الجملة رنانة . . . ثق من صحة هذا . . إن دقة الفكرة (وهى هى بعينها) هى التى تصنع دقة الكلمة » (٦٥) .

إن الفكرة والشكل ـ أو النغم والمعنى ـ لا يمكن أن ينفصلا كما يقول فيكتور هوجو حالا . . . ولا يحدث هذا فى القصيدة المكتملة فحسب ، بل إن تضامنهما المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة اومنذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها . ولقد بينت لنا سيكولوجية الإبداع الفنى هذا بوضوح ، ولذا لن نتردد فى أن نتصور بالتالى أن الشاعر يبدأ من فكرة واضحة متميزة ثم يلبسها أقوالا جميلة . فليس إذاً هناك فترة « للفكرة » وفترة أخرى « للشكل » وفى عالم الشعر يجرى بينهما ربط يستحيل تحديده . . . فى كل لحظة . . . بين الملموس وغير الملموس . وينتج عن ذلك أن يكون التكوين مستمرا بطريقة ما ، وبحيث لا ينحصر فى فترة أخرى غير فترة التنفيذ » (٦٦) .

وأكثر من ذلك ، يلوح ـ على الأقل بالنسبة للتفاصيل ـ ان الشكل يسبق المعنى ، كما يسبق النغم الفكرة . لكن « هذا لا يعنى ألا يكون لدى الشاعر مشروع قصيدة ... مثال ذلك أنه يريد أن يقص علينا مأساة حب ، أو غضب آشيل ، أو الضجر الذى يشعر به نرسيس أمام صورته هو ... هنا تظل القصيدة دائما مطابقة للمشروع فى مجموعه . لكن هذا لا يؤدى أبدا إلى أن تكون القصيدة جميلة ، بل الذى يأتى بجمال القصيدة هو ـ على عكس ذلك ـ الشىء غير

المتوقع الذى يتولد من الأغنية نفسها ، ومن الوزن والقافية ... والصورة تتولد من صوت الطبيعة ، وهى التى تضىء الفكرة بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطق . . . إن هذه المعجزة لا تتوقف فى القصائد الحقيقية» (٦٧) .

هذا هو الذى يحدث . . و « يحدث بحيث يكتشف الشاعر الفكرة وهو يبحث عن الكلمات تبعا للوزن والنغم والقافية ... ولقد كتب كل من فولتير وشاتوبريان قصائد شاعرية ، ولكنها كانت غريبة فى دنيا الشعر... لماذا ؟ لأنهما كتبا نظما ما كانا قد فكرا فيه أصلا بالنثر . . هذا أمر دقيق ... إن ما فكرا فيه قد ثبت فى ذاكرتيهما وأصبح تعليما ، لكنه ليس من الشعر فى شىء ، ذلك « أن ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقا لوزن وقافية هو أنه بدلا من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب — على عكس ذلك — من التعبير إلى الفكرة ، وبدلا من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره وبتحويلها من المجرد الذى ولدت فيه إلى الملموس ، نجده لا يفتأ أن يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ، وهو يرسم مقدما بأبياته الشاعرية ورنينها كلمات لم يكن يعرفها بعد، كلمات ينتظرها . قد ترفض الحضور أولا ثم تتقدم للتوفيق بين النغم والمعنى بصورة ترقى إلى مستوى المعجزة، ولا بد أن نفهم هنا أن الطبيعة هى التى تسير أولا . . وأن تناسق أبيات الشعر موجود قبل معناها » (٦٨) .

هذه الظاهرة من بين الظواهر التى شهد بصحتها أكثر من غيرها . ويصرح ريفردى بقوله « إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات ويناديها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيداً عن

روح التغنى والموسيقى. على أن كل هذا يحدث فى حالة كون الذى يكتب الشعر بعيدا عن أن يكون شاعرا » (٦٩) . ويذكر النقاد هنا دائما كلمة أسر بها فلوبير لجوتييه يقول له فيها : « لم يعد أمامى إلا عشر صفحات أكتبها ، لكن ما زالت أمامى جمل متعثرة . . » ورغم سخرية الأخوين جونكور حول هذه النقطة ، نلاحظ « أن فلوبير يعرف مقدماً موسيقية نهاية الجمل التى يكتبها بعد » (٧٠) ، ويمكننا أن نصدق مؤلف سالامبو (فلوبير) فيما يقول من أن النغم والدفع الشاعرى والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدى لها، كما يؤدى منحدر الوادى إلى مجرى النهر . . . وهكذا تجدها هى التى تدعو للغناء مقدما إلى رأس الأديب ويكون موضوع هذا الغناء ظواهر مجهولة لم يكن يعرفها من قبل » (٧١) .

هذا صحيح وأكثر من صحيح لدى الشاعر الحق ولقد قدم لنا فاليرى فى هذا مثلا معروفاً تدور قصته حول أصل ديوان « الجبانة البحرية » ، وهو يقول إن هذه القصيدة « لم تكن أول الأمر إلا صورة موسيقية فارغة ، أو مليئة بمقاطع لا معنى لها أتتنى ولازمتنى بعض الوقت . ولاحظت أن هذه الصورة كانت ذات عشرة مقاطع ، وفكرت بعض الوقت حول النموذج المستخدم كثيرا فى الشعر الحديث . . . فاقترح على جزءا من قصيدة ذات عشرة أبيات ، وفكرة عن تشكيل مبنى على عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة » . هذه الشروط العامة هى التى تساعد على ظهور « حركات » معينة وتسمح ببعض التغييرات فى النغم وتنادى على أسلوب معين . . . هكذا أدرك فاليرى عقليا ديوان « الجبانة البحرية » (٧٢) .

ويمكنك أن تمد مثل هذه الأقوال لدى الأدباء على مختلف طباعهم

وأوجه انسياقهم . . . إذ يكتب كاوديل فيقول : « لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظى وقراءة موزونة ، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى « المعددين » الشعبيين فى الشرق . . إنك تراه وقد أخذ يحك يديه إحداهما بالأخرى ويتنزه طولا وعرضاً ، ويدق الأوزان ، ويتمتم بشىء بين أسنانه . . . وشيئا فشيئا ترى سيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيل بين قطبى الخيال والرغبة » (٧٢ — ب) .

ومن العجيب أن تجد وصفا مطابقا لهذا الذى يقول به كاوديل — لدرجة تتكرر فيها نفس الألفاظ تحت علم الشاعر السوفيتى ما يا كوفسكى، الذى يفخر بأنه يعمل « بالطلب » ، أى بناء على موضوع مفروض عليه ، فيقول « إنى أسير وذراعاى مرفوعتان وأنا أتمتم فى هدوء ، لا أكاد أنطق بشىء ، وأحيانا أقصر من خطواتى لكيلا أقلق التمتمة ، وأحيانا أخرى أشرع فى الزمجرة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامى ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلا. على أن هذا الوزن أساس كل عمل شاعرى ، وهو الذى يعبر من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيئا فشيئا يبدأ الشاعر فى استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفى أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هى التى تميز معنى البيت أو الكلمة التى يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لتدخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما إن يكون الشىء المهم معداً حتى يشعر الشاعر بأن الوزن قد تحطم . . لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد فى أن يعيد تفصيل الكلمات كلها ، وينتهى العمل ليصعك فى حالة من الهذيان المؤلم كما لو كنت تقيس ألف مرة على أسنانك قنطرة لا تريد أن تتخذ مكانها تماماً، وأخيراً بعد مائة مقاس نضغط على القنطرة، وينتهى كل شىء» (٧٣) .

هل نذهب إلى حد إقرار أولوية النغم والصيغة لدرجة تصبح معها القصيدة ذات معنى معين يكون على هوى القارىء؟ هذا رأى ڤاليرى ، وهو يقول فى هذا : « إنه لايوجد للنص معنى حقيقى» ويقول فى مجال آخر :«إن لأبيات شعرى المعنى الذى يفسره بها أى فرد . أما المعنى الذى أعطيه أنا لها فهو لايتفق إلا ورأيى أنا .. ومن الخطأ أن نعتقد أن للقصيدة معنى حقيقيا يتفق ضروريا وفكرة المؤلف ، إذ أن هذا يتعارض وطبيعة الشعر ، بل إن هذا هو ما يقتله . والواقع إذن أنه بينما المعنى الوحيد أمر ضرورى فى النثر ، تكون الصيغة الوحيدة هى الحقيقة التى تنتظم بنفسها وتعيش فى الشعر ... إنها النغم والوزن ... إنها تلك المقاربات الجسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد . وينتج عن هذا أن يتمتع القارىء بحرية كبيرة جداً من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التى نجدها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعا » (٧٤) .

ولا شك أننا لانجد فى القصيدة — إلى حد كبير — إلا ما يأتى فيها . ولا شك أيضا أن الفنان الذى ألفها أراد أن يكون صانعها أكثر من أن يكون قائلا لما فيها . ومن الصحيح أيضا أنه كلما اقترب المؤلف من الشعر الخالص ، ازدادت لدى القارىء نسبة تباين التفسير فى هامش كبير . لكن لماذا كان هذا الهامش « أقل اتساعا » منه فى الموسيقى إذا لم يكن محدداً بمعنى موضوعى مهما يكن هذا المعنى غامضا ؟ وهل يستطيع الشاعر أن يستخدم الكلمات دون أن يقول شيئا ، ودون أن يعبر عن نفسه قليلا أو كثيرا ؟ إن ڤاليرى يعترف بهذا بطريق غير مباشر حين يمتدح أحد شراح قصيدة « الجبانة البحرية » لأنه — أى الشارح — « أشار إلى تكرار الألفاظ التى تكشف عن الاتجاهات وعن المميزات العقلية المعينة » (٧٥) أليست الاتجاهات المذكورة فى القصيدة اساساهى « المعنى الحقيقى للنص» ؟ هذا ، وسوف نبحث رأى جيد بنفس التحفظ الذى اتخذناه إزاء ڤاليرى

الذى يقول إن سيطرة الصيغة والنغم فى فنون اللغة كبيرة لدرجة أنها هى التى تحدد المعنى وعمق الفكرة : « لاشك أن من التناقض أن نقول إنه كان فى الإمكان أن يغير راسين طبيعة أخلاق شخصية فيدر إذا كان جمال بيت الشعر قد تطلب هذا . لكن الذى نستطيع قوله دون مبالغة هو أن نظم بيت الشعر نفسه قد أوحى ، بل وأملى على راسين بعضا من الملاحظات وأكثرها أصالة وجرأة » (٧٦) . وفى مجال آخر يتحدث جيد عن راسين أيضا فيقول : « ربما كانت هناك بعض ضروريات جمالية أرغمته على وضع أشد ملاحظاته السيكولوجية جرأة وأكثرها حقيقة » (٧٧) . أما فى رأيه هو — أى جيد — فإن « العدد هو الذى يسيطر على جملته ، بل ويكاد يمليها عليه . . . إن كل هذا يهمنى قدر ماتهمنى الفكرة نفسها » (٧٨) كم كان جيد على حق . إن « كل هذا » الذى يقوله يكاد ينفصل عن أشد الأفكار وضوحا ، لكن هذا لاينطبق على هذه الفكرة التى يجهلها ، أو لايعرفها الكاتب نفسه جيدا ، لأنه يدخل فينا كل مايريد عن طريق سحر غنائى . . . ولذا فهو يجد أن المعنى حقيقى فى الوقت الذي يبحث فيه عن الصيغة فحسب . فإذا كان الأديب خاضعا لما تتطلبه الأعداد فإنه يسير فى منحدر نفسه هو . أليست شخصيات جيروم وآليسا وميشيل وادوارد ولافكاديو قد صورت كما فهمها جيد نفسه دون غيره ؟ ألسنا نلاحظ أن أعماله تتصف أولا بهذه « الاتجاهات والتكرار المتميز للعقلية الخاصة به هو وبكل مافى أعماله هذه من وضوح نحتاج إليه ، وبوجه خاص فى الأسلوب » ؟

جمال غير نقى

هل يجوز إذاً أن تكون القصيدة خالية تماما من المعنى ؟ من العسير أن نتصور هذا ، لكن ما من شك فى صحة ما قاله ماللارميه يوما لديجا من أن « الأفكار ليست هى التى تصنع الشعر ، بل إن الذى يصنعها هو الكلمات » (٧٩) ، وإذا لم يكن من طبيعة الكلمات أن تغنى فإنه لن يكون هناك

شعر . فالكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطيها ، وكما قال كلوديل : « إن اللغة تجميع لكلمات يضمها تركيب الجملة من أجل التعبير عن المعنى » (٨٠) ومادام الشاعر يستخدم لغة البشر فإنه مرغم على احترامها ، حتى ولو كان يريد أن يتعداها ، ولا بد لشعره من أن يعنى شيئا ، مهما يكن هذا الشيء غامضا أو ضئيلا ... لكنه إن لم يتمكن من القضاء قدر استطاعته على هذا الغموض فإنه لن يستطيع التأثير فى النفس العميقة ، ولن يتمكن من أن يرضى القلب والعقل . ولا شك أن فى هذا عناصر « غير نقية » ، لكنها رغم ذلك تساعد على إيجاد الأثر الشامل الذى تتولد منه الاهتزازات الجمالية .

فلنوافق إذاً منذ الآن على أن الشعر كما نراه فى أعمال الشعراء لن يكون نقيا نقاء مطلقاً . وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص من مقطوعة شعرية أو نثرية جميلة ما هو شعرى وما هو غير شعرى ، فإننا فعلنا هذا من قبيل التجريد وبواسطة التحليل الذهنى الذى لن يستطيع عزل موضوع بحثه إن صح هذا التعبير . ولن يعارض أشد أنصار النقاء الشعرى تشددا هذه الطريقة ؛ إذ أن فاليرى يوافق على « أن موضوع القصيدة غريب عنها قدر غرابة الشخص عن اسمه ... وعلى أن بناء قصيدة شعرية بناء شعريا خالصا أمر مستحيل » (٨١) .

إن الشاعر يرمى إلى هذا الحد الأقصى من النقاء ، ويقترب منه كثيراً أو قليلا ، ويمسه لحظة قصيرة ، ولكنه لن يستطيع البقاء فيه ... « فما من شيء نقى خالص يمكن أن يتعايش مع ظروف الحياة ... إن الفضاء المطلق ، وأدنى درجة للحرارة ، شيئان لايمكن الوصول إليهما . . وكذلك نقول إن النقاء المطلق للفن يطالب أولئك الذين يريدون ممارسته بجهود مضنية طويلة تمتص كل المتعة الطبيعية التى يفترض أن يشعروا بها كشعراء ولا يترك لهم فى نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون أن من المستحيل أن

يكونوا راضين » (٨٢) . ومؤلف « الإلهة بارك الشابة » (فاليرى) ، يعرف عن هذه الحقيقة الشيء الكثير ، وهو الذى كان يحلم طول حياته بكتابة القصائد « على أساس الشروط الخالصة للصيغة وحدها » (٨٣) . إلا أن هذا لم يكن — من حسن الحظ — بالنسبة له ولنا إلا حلماً .

ويوافقنا بريمون على هذا الرأى : « إننا لم نعد نقول إن فى القصيدة تصويراً حيا أو أفكارا أو عواطف نبيلة ، وإن فيها هذا وذاك ، وبوجه خاص ما لا يوصف وما يرتبط ارتباطا وثيقا بهذا وذاك » (٨٤) ... فبدلا من أن يستبعد الشعر الحديث العادى ، تجده يحتاج إليه باعتباره سندا لاغنى عنه « إذ لابد دائما للحديث أن يتضمن روح الأغنية ، لأنه بدون ذلك لاتكون لدينا قصيدة شعرية . ولا بد أيضا أن تفرض الأغنية لونها على الحديث ، وإلا بقينا فى إطار النثر » (٨٥) وهكذا « تملأ الكلمات كلها وظيفتها العادية من أول بيت إلى آخر بيت ، فتعبر وتوحى وتترجم مختلف عناصر الحديث » (٨٦) . غير أنه من الضرورى — لكى يكون هناك شعر — أن « تلحق » كلمات النثر بالأغنية . وإن القيمة الكبرى لراسين ترجع إلى أنه تمسك بهذا دائما دون تراجع . « إنك فى نفس الآن شاعر ومسرحى لديك النقاء وغير النقاء ، عنصران يتنافسان فى طاعتك . . . تصيح لك قواعد المسرحية قائلة : إلى الأمام إلى الأمام . . أسرع أسرع إلى نهاية المأساة . . بدلا من أن يدعوك الشعر وحده إلى التحليق دون أن تتحرك . . مارث ومارى . . العمل والتأمل . . الحديث والتغنى . . برنامج مستحيل إن لم يكن مستحيلا سخيفا .. ولقد عرف راسين رغم ذلك أن يحققه وهو يلعب مسرحياته .. » (٨٧) .

بل هناك أكثر من ذلك . إن جمال بيت الشعر أو الجملة ينحصر قبل كل شىء فى هذه الموسيقى الخاصة التى حاولنا تعريفها . . لكن هذه الموسيقى

ترتبط ارتباطاً متينا بمعناها ، وإذا لم يكن هناك معنى على الإطلاق فلن تكون هناك موسيقى . هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن نقف موقف المعارضة منه لدى بريمون ، الشيء الذى أخطأت فيه نظريته المعادية « للعقلية » العلمية فى الشعر . « يلوح لنا فى غالب الأحيان أن قصيدة ما قد تظل موسيقية إن نحن نجحنا فى أن نصرف النظر كلية عن المعنى ، ودليلنا على هذا أننا نجد أحيانا فى بعض أبيات الشعر ذات المغزى العميق لذة موسيقية حية جدا . فالواقع أن المعنى هو الذى يساند الرنين دون أن نلاحظ ذلك ، لأنه عادى لا يمكن أن نلاحظه لذاته وفى ذاته ، ولأن الرنين نفسه يمتص المعنى فى الأماكن التى نقف فيها عند قراءة الشعر . . فلنقم بتجربة أكثر إخلاصا ولنحاول القيام بنفس التجربة بلغة لا نفهمها ولنستمع لقراءة مجموعة من أبيات الشعر ذات الموسيقية الخاصة بالنسبة لآذان أهل هذه اللغة ، نجد أن احساسا بالعروض قد تأثر ، ولو أننا لن نرى فى هذا إلا نوعا من الهارمونية البدائية ... وبعد قليل من الوقت نجد أننا قد بدأنا نشعر بالملل » (٨٨) . فلاشك أن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها، ومستقلة عن معناها ، إلا أن الكلمات المعزولة وحدها أو التى لا ترتبط بعضها ببعض كما لو كانت مستخرجة من حقيبة ، (٨٩) لا يمكن أن تصنع قصيدة : وإذا أدمجت فى بيت الشعر أو فى الجملة أو فى القصيدة فإنها لا تبرر هذه القيمة إلا بفضل العلاقات بينها داخل الجملة ، وبفضل معناها الذى يكون قد ظهر ولو مبدئيا . . . ذلك المعنى الذى لا يمكن للغة دونه إلا أن تكون ضوضاء مختلطة .

هنا نعود لشرح الحقيقة التى سبق أن تحدثنا عنها ، ونقصد صور المجاز والتشبيه بالأسلوب ، كتكرار نفس النغم بالحرف الساكن أو المتحرك . فأحيانا لا تصيب هذه الصور هدفها ، وبدلا من أن تبعث اللذة الشعرية ، تشعرنا بخرق الشاعر . ذلك أن « موسيقية الشعر التى تستند إلى ارتفاع

الصوت وانخفاضه لا يمكن إدراكها كما هى إلا إذا كانت الفكرة قابلة لقبولها ، ونقصد بالفكرة طبعا كل ما هو واضح ومستتر . . لا يمكن إدراكها إلا إذا كانت الارتفاعات والانخفاضات هذه عاملا مساعدا على الرمز إلى هذه الموسيقية .

انظر إلى البيت التالى لهوجو :

كانت هبات ريح الليل تسبح فوق جالجلا

وكان فيكتور هوجو قد كتب :

كانت هبة ريح مبعثرة فوق جالجلا

ولكنه غير الصيغة لتصبح كما هى فى البيت الأول ، لأنه — ولا شك — أراد أن يتجنب أربع مقاطع مغلقة تنطق من بين الأسنان (انظر البيت بالفرنسية ص ٢٣٠ فى الاصل) ولكنه بحث عن طريقة أخرى تتكرر فيها الحروف المعبرة نطقا وتمكن. من أن يجد الكلمات التى تحوى هذه الحروف بحيث تتفق تماما والفكرة ، بل والقصدة . وإذا كان قد أراد أن يتجنب المقاطع التى تنطق من بين الأسنان ، فذلك لأن وجودها لم يكن ضروريا للمعنى ولم تكن له قيمة تعبيرية ما» (٩٠) .

ولقد سبق أبولنيير أكثر المحدثين جرأة فى محاولاتهم ، حيث فكر فى طريقة الإفادة نظامياً من الأصوات كما يفاد نظاميا من الأقوال . وأراد «تسيير الشعر آليا كما يسير العالم آليا» (٩١) . ولو أنه يعترف بأن ليس لهذا الفن الجديد علاقة بالشعر، لأن الشعر يحتاج ولو إلى حد أدنى من المعنى المنطق . وهو يقول فى هذا المجال: «إنى لا أفهم تماما أن تتكون القصيدة من نغمات تقلد صوتا لا يمكن ربطه بأى معنى شاعرى أو تراجيدى أو عاطفى ، وإذا كان هناك من الشعراء من ينصرفون إلى هذا ، فلا ينبغى

أن نعتبر عملهم هذا أكثر من تدريب ، أو نوع من رسم تقريبى لنغمات مكتوبة ينوون وضعها فى أعمالهم ... وما لكلمات مثل « برى كى كواكس » التى تقلد صوت الضفادع كما وضعها أرستوفان شىء له قيمة إن هو انفصل عن الكلام الموضوع فيه ، حيث يتخذ معناه الهزلى أو الساخر. وكذا نغمة « إى إى إى إى » الممدودة التى يكررها فرانسيس جام فى سطر كامل ليعبر عن صوت عصفور . . . إنها نغمة تعبيرية لا قيمة لها وحدها ولكنها تتخذ معنى الهوى الخيالى الذى يريد الشاعر أن يحدده » (٩٢) .

وهكذا يختلف الشعر عن فن التصوير ، لأن الألوان والأشكال أقل خضوعاً لضرورة تقليد ما فى الطبيعة ، من خضوع الموسيقى اللفظية لضرورات اللغة ... ولأن المصور يستطيع التخلص من تصوير الشىء أسهل من تخلص الشاعر من المعنى . وانعدام المعنى فى الشعر انعداماً كليا لن يكون إلا كحدث عارض شاذ ... إنى لا أنسى أن فنانى اللغة طالما عملوا على تشويه الكلمات أو على اختراع تعبيرات اختراعا كاملا . ولقد أبدع رابليه فى ذلك أيما إبداع حيث أطلق على «الصحون» المقدمة فى حفل عشاء « السيدات ــ المضيئات » أسماء لم يسمع عنها من قبل . وفعل كل من جيمس جويس ولويس كارول ، وفى عصر قريب منا .ل. فارج نفس الشىء ... كما فعل هنرى ميشو حين أخذ يصف معركة بين رجلين واختار لهذه المعركة ألفاظاً مكنته من اتباع تنفيذية شاعرية جديدة ، ولو أنه من الجائز الاعتقاد أن ميشو يبالغ فى استعمال هذه الطريقة ... غير أنه ، بالإضافة إلى ذلك ، توحى التعابير لنا أحيانا بألفاظ تعودناها ، فهى مهما تكن ، ألفاظ يوضحها سياق النص نوعا ، ويساعد على هذا أن المؤلف يبنى جملته بناء منطقيا يسمح لنا بفهم ما يريد أن يقول ... أما أن توضع كلمات كما لو كانت « مرشوشة » ومتفرقة على شكل مقاطع رنانة لا يربطها أو يساندها

أى معنى ، فهذا ما لا يقبل . خـــذ مثال ذلك ما كتبه ايزيدور ايزو مؤسس مدرسة « الحرفية » .

Bidilingi tingi — tingi,
Vingilingi , clingi, clingi—dingi
You !*

... وفى القصيدة التى أسماها « أوركسترا السبت للعقول الجهنمية فى ليل صيف خانق » ... هل يفهم من هذا شىء ؟ إن وجود الشعر يفترض وجود اللغة ، وحيث لا توجد لغة لا يوجد شعر (٩٣) .

وفى هذا يقول كلوديل : « إن للكلام المكتوب هدفين ، فإما أننا نريد أن نوجد فى عقل القارىء حالة من المعرفة، وإما أن نخلق لديه حالة من السرور » (٩٤) . والشاعر يرمى بوجه خاص إلى إيجاد حالة السرور هذه ، ولو أن التجربة والتفكير فى اللغة يقنعاننا بأن حالة السرور لا يمكن أن تتم إلا من خلال حالة معينة من المعرفة . ولقد ذكر فاليرى نفسه : « إن أعظم الأعمال المنظومة وأكثرها موضوعا للإعجاب هى تلك التى تنتمى عند وصولها إلينا للنواحى التعليمية أو التاريخية . فقصائد مثل « عن أشياء الطبيعة» و«الجورجيات» و«الالياذة» و«المهزلة الإلهية» كلها تستعير جزءاً من مادتها وأهميتها من أفكار كان يمكن لأشد أنواع الشعر جمودا أن يتقبلها»(٩٥) وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن صفتها التعليمية هى أصل جمالها ، أو أنه لا يوجد للشعر مذهب آخر غير هذا ، بل إن هذا يعنى أنه يتعين على الشاعر دائما وتبعا لموهبته « أن يشكل لوحة مفهومة وجميلة فى نفس الوقت من كل هذه الأشباح الرنانة» التى تضعها الكلمة تحت تصرفه(٩٦)

* هذه الأبيات يستحيل ترجمتها لانها مكونة من كلمات لا وجود لها (انظر ص ٢٣٢) (المترجم) .

والتى « تسمح له بالجمع بين الرنين والمعانى » (٩٧) .

فالواقع أن أجمل قصائد الشعر يضم «أغنية لها جسد. ومعنى له روح . جسد وروح يرتبطان دون عنف يحدث بينهما ، بل إن الاثنين يتعاونان فيما بينهما كما لو لم تكن الفكرة تتوقع غير تلك الصيغة ذات الرنين والصدى ... صيغة موزونة يتم التعبير عنها فى حرية ... وكما لو لم يكن الجسد يبتدع أفكاراً ولا يتبع خطا مرسوما بناء على احتياجاته الأولية .. إن النجاح الذى يحصل عليه الشاعر من هذا الربط بين الجسد والروح نادر، وهو الذى يكون دائما موضوع الإعجاب قبل كل شيء . . . والمعروف أن هناك طريقتين تؤديان إلى عدم التوصل إلى ذلك النجاح ، أولهما عدم التعبير عن المعنى ، وثانيهما عدم صبغ القصيدة بصبغة الأغنية » (٩٨) .

والحقيقة أن الأغنية لا تكتفى بأن يكون لها جسد. فهى تحرك مشاعر النفس العميقة ، الأمر الذى تختنق بدونه اللذة . غير أن معنى بيت الشعر أو القصيدة يتضمن قوى محسوسة وقوة عاطفية وأخرى عقلية لا يمكن أن تظهر كلها من السكون إن شاء الشاعر أن يملأ بها النفس والرأس والقلب والجسم ومن الضرورى أن تعمل هذه القوى على إطلاق حرية التنفس للتغنى بها . . . وهاك أنيموس يصطحب آنيما . .

ابنة مينوس وبازيفاى

وتتذوق جمالها حتى دون أن نعرف من هو مينوس ومن تكون بازيفاى. وهل تنكر أنك إن عرفت من هما فإن الرعب المقدس يغمرك حين تعلم اصل أسرة فيدر وحين يزداد إعجابك ؟ وعندما أتغنى بهذا :

لكن جواهر مملكة تدمر(*)القديمة قد فقدت
والمعـــادن المجهولة ولآلىء البحر . . .

(*) مملكة تدمر العربية القديمة التى قاومت الدولة الرومانية واشتهرت بثرائها وكانت ملكتها المشهورة اسمها الزباء . ويسمى الفرنجة هذه المملكة بالميرا .

عندما أتغنى بهذا ، أجد المقاطع وقد أخذت بلىازدواجا ،أى بفضل استدعاء ذكرى الماضى البعيد والحضارات المدفونة وكنوز الأساطير التى ابتلعتها البحار إلى غير رجعة ... لهذا تجد الحساسة وقد أصابتها تحولات تمارس علينا أثراً رجعيا عن طريق القصائد القديمة . . . ويقترح فاليرى بيتا كهذا :

فى الشرق المقفر ماذا أصبح عليه سأمى . . .

... يقترحه كمثل يبين هذه الحقيقة . . . مثل مأخوذ من راسين . . . وراسين » الذى لم يتصور عندما كتبه أنه يريد تصـــوير شىء آخر غير حبيب فقد أمله . لـكن التوافق الجميل بين هذه الألفاظ وقد انتقلت لتعبر الزمن من القرن السابع عشر إلى التاسع عشر ، يجد نفسه وقد ازداد قوة ورنينا فوق العادة فى الشعر الرومانتيكى ، واصطبغ بصبغة عصرنا هذا واختلط اختلاطا يدعو للدهشة بأجمل أبيات بودلير (التى سبق لنا ذكرها قبلها مباشرة) . . . إن هذا « الشرق » والشرق « المقفر » بالذات . . . وذاك « السأم . . . » وقد اجتمعا أيام حكم لويس السادس عشر قد اتخذا معنى لا حدود له بفضل قرن آخر لا يستطيع فهيما إلا فى ضوء لونه هو » (٩٩) .

كان من الضرورى أن نبين هذا التميز بين النقى وغير النقى حتى لا نترك ما يوضح جوهر الشعر دون شرح واضح . . . وليس من التناقض إلا أن نؤكد أن النقاء يتعاون مع اللانقاء لـكى يخرج علينا بلذة مركبة نستطيع فيها أن نفصل — كما يفعل كلوديل — بين عدة عناصر . . . فهناك كلوديل يقول : « إن هذه اللذة ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة ، أى إما من الرنين الخاص للغة ، وإما من الربط بين مختلف نواحى الرنين . وإما من الخط الموسيقى للجملة ، وإما من المعانى الواضحة أو المستترة فى كل مجموعة من الألفاظ

طبقا للترتيب الذى اتبع فيها ، وإما من النظام ، ذلك النظام الذى أسميه الحجم الثالث ، أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر به هذه المعانى — والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه . ومن الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفنه ، والذى يحاول مشاركتنا فيه بوسائل تناسبنا ، ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناتجة عن الحب والشفقة والموت والتمل ... وهكذا ... ».

وبتعبير يكاد يطابق هذا نقول : « إن اللذة تتولد من التقارب ، من التلامس والخلط ، وعن طريق معان توضع فى موضع « الاهتزاز » (هكذا) وعن طريق أفكار تنتمى إلى مختلف المجالات بحيث نشعر بشعور يمتد بنا نحو السعادة وينفذ إلى قوانا نفاذاً يكاد يكون إلهيا . . . ولنأخذ هنا مثلا ، نصا مشهورا من فرجيل :

بالحب وبسكون القمر . . .

فى هذا المثل (وهو مكتوب باللاتينية) يكون لدينا إدراك بالضوء وإدراك بالفضاء وإدراك سمعى ، وكلها تسبق إدراكا معنويا هو إدراك الهدوء الذى ترسل به السماء للأرض (١٠٠) ... إدراك معنوى لا علاقة له طبعا بالفكرة المجردة للهدوء ، يفرض نفسه على نفوسنا قبل أن نفهمه عقلا ولم يكن من الممكن بكلمات أخرى أن ينتج كما نراه فى ذلك البيت وبما به من غموض ... هو فى الواقع السر الشعرى نفسه .

الفصل الثالث

موسيقى والعاطفة

الموسيقى أشد الفنون تأثيرا فى النفس وأشدها تمردا على التحليل، فهى فى جوهرها لا تدين بشىء لعالم الملموسات، ولا لعالم اللغة . . ولهذا يجرى تشبيهها — كما رأينا — بهذا الشىء الذى لا يمكن التعبير عنه فى الشعر وفن التصوير، باعتبار أن تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات . . . ويؤكد ميكل انجلو أن من الضرورى أن يكون فن التصوير السليم « موسيقى وميلوديا » (١) . . . ولنذكر أيضا أن ديلاكروا يذكرنا « بالجزء الموسيقى » من اللوحة، وأن الشعر، من جانبه « يمس الموسيقى » كما يقول بودلير . . أما فن البناء، فما نعتقد أنه يخضع لنفس الجاذبية الموسيقية . . . ولو أن فاليرى يميز فى كتابه « أو بالينوس » بين تلك الآثار المبينة التى تتكلم، وتلك التى تغنى (٢) .

معنى هذا إذاً أن الكشف عن سر الموسيقى يعنى التوصل إلى سر الفنون الأخرى . . . لكن يقال لنا إن من السهل أن نكشف عن سر الموسيقى باعتبارها فنا يهز المشاعر فى قوة . ولأنها هى اللغة المثلى للعاطفة، ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس . هذا هو — على الأقل — رأى عام نجده لدى عدد من متعصبى الحب للموسيقى ومن الفلاسفة، والألمان منهم على وجه الخصوص . . . إذ يقول لنا كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهاور كل بوسيلته وبتباين بينهم، فى كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هى التعبير عن أعماق الحياة العاطفية .

ولا نخال الموسيقيين أنفسهم، حتى من لم يكن رومانتيكيا، يعارضون

هذا الرأى ، فقد كتب «رامو» نظرية كاملة يتحدث فيها عن تقليد الموسيقى للعواطف . ومن بين المحدثين هناك دوبارك الذى يقول : «إنه مامن فن يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبر عن المشاعر الكبرى التى تهز النفس الإنسانية، وهى تمس المشاعر التى نجدها فى كل العصور،وفى كل البلاد مهما كان اللباس الذى تلبس به الموسيقى» (٢) .

تنوع الموسيقى

مع ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات . إننا نقدر رأى دو بارك ورامو، مادمنا قد ذكرناهما . لكنهما — بالإضافة إلى أنهما ، دون أن نمسهما بصفتهما كموسيقيين ، يشاركان فى الأخطاء الشائعة — يفكران فى الأنواع الموسيقية التى مارساها، هذا ما نعتقد،ونقصد الأوبرا والميلوديا ذات الأغنية، وهما نوعان مختلطان يؤديان لتباين التفسير ، وبالتالى لا يساعدان تماما على توضيح الظاهرة الموسيقية .

فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب كما يقول بتهوفن ، قول يبسط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية . . . فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة، منحطة بالنسبة لغيرها ، هدفها الترويح ومصاحبة الملذات الاجتماعية وتزيين الحياة . ومن أهم الأمثلة فى هذا «الرقصات» Les Danceries لكلود جيرفاز،وباليه البلاط فى عهد لويس الثالث عشر وسيمفونيات لالاند التى كان يجرى عزفها خلال عشاء الملك الشمس ، لويس الرابع عشر ..

من جهة أخرى نقول إنه عندما يريد الموسيقيون التعبير عن شىء فإنهم يتجهون نحو العالم الخارجى بدرجة ربما لا تقل عن اتجاههم نحو العالم الداخلى ... فمازفو الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف فى عصر

النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة وسرد القصص . . . ولقد كتب الموسيقى جانكان « أغنية الطيور » ، « ثرثرة النساء » و«معركة مارنيان » كما أن عازفى بيانو الكلافتان فى القرن الثامن عشر كذلك كانوا على درجة كبيرة مصورين صوروا الطبيعة والإنسان وغيرهما . . . و « عصفور الكوكو » أشهر أعمال الموسيقى داكان . . . كما يقدم لنا رامو « الدجاجة » و « الخجول » و « المنتصرة » . . . و « العملاقات ذوات العين الواحدة » . . وحتى باخ وموزار بنفسيهما كانا يمضيان وقتهما أحيانا واستثناء فى هذا النوع من الموسيقى. ولقد قال موزار : «أردت أن أؤلف دوراً هادئاً « آندانت» من واقع طبيعة الآنسة روز تماما . . هذه هى الحقيقة . . وهــذه هى الآندانت ، وها هو أى الآنسة كانابيش » (٤) .

وقد أسمى ديبوسى اثنين من مؤلفاته للبيانو بعد أن انتهت موجة الرومانتيكية وعاد هو إلى التقليد القديم . . . أسماهما « صور » و « صور مطبوعة» ... ويتذكر «أمسية فى غرناطة» و «حدائق تحت المطر » و«أسماك ذهبية » ، فى حين يصنع رافيل بالموسيقى قصصا مثل «أمى الأوزة » و«قصص طبيعية » التى كان قد كتبها جول رينار . نحن إذاً إزاء حقيقة موسيقية ثابتة، وسنعود إليها بلا شك . هــذه الحقيقة هى أن التقليد والسرد بالموسيقى لا يلعبان هنا دورهما إلا فى نقطة البدء و بصفتهما وسيلة ، وعلى الأكثر لوحة فارغة ينسج عليها الدور . . . وهما ــ أى التقليد والسرد ــ يثبتان على الأقل أنه مما لاغنى عنه فى الموسيقى التعبير عن العواطف حتى تكون الموسيقى موسيقى بالمعنى الصحيح .

وإلى جانب الموسيقى الوصفية توجد « الموسيقى الخالصة » ، وتسمى بهذه التسمية ، لأنها لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد ــ بيعة ولا تريد إلا أن تكون موسيقى فحسب ، بحيث لا يحمل العمل الموسيقى الذى

يخضع لها عنوانا ما . اللهم إلا اسم النوع . كأن يكون « مقدمة » أو « لحناً » أو « متفرقات » أو سوناتا أو سيمفونية أو كونشرتو أو ثلاثيا أو رباعيا أو خماسيا . . . على ألا يكون فيه أى ذكر لشىء إلا « للتمبو » الذى يحدد أجزاءه مثل الأليجرو وبرستو ولنتو وآداجيو وآندانت الخ . . خذ مثلا عفويا صفحة من مؤلفات باخ أو جوزيف هايدن أوسكارلاتى أو موزار . واسأل نفسك : ماذا تعنى هذه الصفحة ؟ وما هى العاطفة المحددة التى يمكن وصفها أو تسميتها والتى تعبر عنها هذه الصفحة ؟ لاشىء . . .

المؤكد بوجه عام أن الأليجرو توحى لنا بشىء من الرشاقة ، وأن الآندانت (الموسيقى الهادئة) توحى بالرزانة والجدية والعظمة ، ويمكن أن يقال إن الحزن والحنان والألم القاسى ، كلها تشوب الآداجيو . لكن هذه الانطباعات التى يوحى بها كل نوع تظل غامضة وتظل قابلة للتباين والاختلاف باختلاف الأفراد لدرجة يمكن أن نقول معها إن نفس المؤلف الموسيقى يمكن أن يوحى بالمرح لهذا الشخص وبالجدية أو الحزن لذلك الشخص الآخر . . ثم إنه لا يوجد تطابق ، بل إن الموجود هو التجانس أو التشابه بين العواطف العادية لجميع الناس والعواطف تثيرها الموسيقى . لكن ليس الأمر هنا بأى حال من الأحوال أمر ردود الفعل المعروفة للحساسية ، تلك ردود الفعل التى تقابل مواقف هى بعينها معروفة أو محدودة ، والتى تسمى العواطف . فالسرور الذى يطبعنا به دور الأليجرو يختلف كل الاختلاف عن السرور الذى يطبعنا به حدث سعيد .. والحزن الناجم عن الآداجيو لا موضوع له ولا سبب ، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذى نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو تفاهة البشر . والألم الذى تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالآلام الأخرى ، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجيبة .

فالموسيقى إما أن تكون تعبيرية وإما غير تعبيرية . ونحن واثقون من

هذا . لكن عم تعبر الموسيقى التعبيرية ؟ إن الرومانتيكية قد أضفت على هذه المشكلة غموضاً كبيراً، وعملت على إيجاد خلط فى العقول وتوجيهها فى اتجاه مؤسف . فالواقع أن الموسيقى منذ بيتهوفن قد أصبحت بمثابة سر يسر به الموسيقى لمستمعيه ، وصيحة للروح تجد صداها فى روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقى على عاتقه مهمة « فوق موسيقية » تسمى اباسيوناتو (أو التعبير عن العاطفة) أو آجيتاتو (التعبير عن الثورة) أو — فوريوزو (التعبير عن الغضب) . وهى بذلك تحمل عنوانا وتحيط نفسها بحواش ، الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخليـــة وعواطف وشموس غاربة .

لكن هل تزيد هذه الشروح شيئاً نفهم منه ما هى الموسيقى ... ؟ وهل تساعد على فهمها فهماً واسعاً ...؟ فى أغلب الحالات .. لا ... وهل دور « الباثيتك » (مثير الشجن) أكثر تحريكا للعواطف من هذه السوناتا أو تلك ؟ إن الباثيتك المسماة « فسيلة رقم ١٠٦ » مثلا ، لا يرمز لها إلا بالرقم المسلسل فى مجموع ما أنتجه مؤلفها ... فهل معنى ذلك أنى فقدت شيئا كان يجب على أن أعرفه عن هذه المقطوعة ؟ وهل فقدت الكثير لأنى أجهل أن السيمفونية الثالثة تسمى « البطولة » ؟ وهل عدمت تذوق السيمفونية الخامسة تذوقا كاملا ، لأنى لم أعرف أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل فى ذهن بيتهوفن ضربات القدر وهو يدق على الباب ...؟

هناك أكثر من ذلك ... أن هذه العناوين وتلك الشروح غالبا ما تكون مصحوبة بمساوىء ، لأنها توجه انتباه السامع نحو سيكولوجية الفنان ،ونحو الدوافع والظروف التى سيطرت عليه خلال تأليف المقطوعة وبذلك تجدها تحول انتباهه — أى السامع — عن جوهر الشىء ، أقصد الموسيقى نفسها . إن « البطولة » سيمفونية جميلة قبل كل شىء . وقد نخطىء

الطريق إن نحن بحثنا فى المقطوعة المذكورة عن «البطولة» ، فهى فى الواقع غير موجودة فيها بنسبة تزيد عن وجود سترة وقبعة بونابرت الذى أوحى له بها . ونفس الشيء عن السوناتا المسماة « وداع — غياب — عودة » . . إنها لا تخرج عن كونها سوناتا عظيمة فحسب . فكر إذاً فى القوة الحركية الموجودة بها وفى التقابل بين الحركات للنغم فيها .. لكن اترك جانبا الأرشيدوق ورودولف والغزو الفرنسى ولا ترغم نفسك على الشعور بوجود هجر (كما قد يوحى به العنوان : وداع . . .) وما يتبع الهجر من عذاب وألم الانتظار ثم السعادة إزاء العودة ... لا ترغم نفسك فكل هذا موجود فى المقطوعة ..

إن الأدب الشاعرى العاطفى الذى يضفى على الأعمال الرومانتيكية الكبرى صبغة من الظلام والغموض لا ينبع غالبا من موسيقاه ، بل من محبذيه الذين لم يكونوا أذكياء ، الذين لم يريدوا يوما الاقتناع بأن الموسيقى لا تتحدث إلا عن الموسيقى ، فمنهم من « يبحث عن المقطوعة من خلال عنوانها ، وإن لزم الأمر يفرض عليها عنوانا ما لأسباب لا تتعلق إلا بالهوى الشخصى » (٥) . إن الملاحظ أن بيتهوفن لم يكتب عنوانا إلا لاثنين من مقطوعات السوناتا التى كتبها وعددها اثنتان وثلاثون مقطوعة . وكان العنوانان هما الأباسيوناتا ، فى ضوء القمر — الفجر ، وسوناتا البيانو والكمان : الربيع ... والملاحظ أن هذه العناوين ترجع أصلا إلى المستمعين ولاعبي السوناتا أنفسهم .

ولقد كان شوبان هو الفريسة الكبرى لهذه الرغبة الجنونية فى وضع عنوان للمقطوعة الموسيقية . . . فدون أن نتحدث عن حكاية « الكلب الكبير » المضحكة ، أو عن أسطورة « قطرة الماء » التى لا أساس لها فى التاريخ (٦) ، يحسن أن نفكر فى الفالس الذى يصر البعض — ولا ندرى لم ؟ — على تسميته « وداع » الفنان شوبان . إذ لم يحدث يوما أن لجأ

شوبان إلى عنونة أعماله ، بل كل مافعل هو أنه أشار إلى كل عمل من أعماله بنوع الموسيقى ، كأن قال إن هذه المقطوعة « دراسة » ، وعن تلك إنها « مقدمة » أو « شيرزو » أو « سوناتا » الخ ... بل إنه يحتج على المعاملة التى تعامل بها موسيقاه لدرجة يتهم معها ناشره « فيسل » بالبله والسرقة ، حيث يقول : « إنه إذا خسر من بيع مؤلفاتى ، فذلك بسبب العناوين البلهاء التى وضعها لها رغم تحذيرى له من ألا يفعل ذلك » .

غموض التعبير الموسيقى

لابد أن نناقش حالات أصعب من تلك التى سبق أن تحدثنا عنها ، عندما يحين وقت ذلك ، نقصد مثلا حالة القصيدة السيمفونية . كان سترافنسكى على حق حين قال : « إنى أعتبر الموسيقى فى جوهرها غير قادرة على التعبير عن أى شىء كان ، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو ظواهر الطبيعة الخ... » فالموسيقى بصفتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع ... وإن هى فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتى إلا إضافيا وجانبيا . ولعل فى هذا دليلا جديدا على غموض التعبير الموسيقى — أو — بتعبير أدق — على غموض الوسائل التى تعبر بها عن شىء ما ... ولنبحث هنا وسيلتين أو ثلاثا من هذه الوسائل :

الوسيلة الأولى — وهى فى الحقيقة التى تتضمن الوسائل الأخرى — هى الميلوديا . والميلوديا فى ذاتها لا تحوى أى معنى نفسى محدد ، ولا يمكن لها أن تصطبغ بمعنى أياً كان إلا عن طريق الكلام الذى يصحبها . ومن الحقائق المؤكدة أن عدداً كبيراً من ميلوديات مختلفة بعضها عن بعض تماماً يمكن أن يعبر عن نفس النص المعين بنفس الدرجة والقوة . انظر مثلا — دون أن تذهب إلى أبعد من ذلك — إلى موسيقى الصلوات ، تلك التى لا عدد لها والتى كتبها مؤلفون لا حصر لهم . . تجدها تكرر

نفس الشىء بألف طريقة مختلفة . « كيرى ايليسون ... المجد لله فى الأعالى الخ » .

وعلى العكس من ذلك ، تستطيع الميلوديا أن تكون مصحوبة بأكثر العواطف تباينا ، بل وبأكثرها تعارضا فيما بينها . . هكذا نراها فى فن الموسيقى الكنائسية القديم . وفى صلوات الزواج ودعوات الوفاة . . . بل إن عازفى الآلات المتعددة الوظائف فى القرن السادس عشر لم يروا أى حرج فى كتابة موسيقى الصلوات بعد استقائها من أشعار الغزل والحب وأغانى احتساء الخمر . ولقد استعار باخ نفسه بعض موسيقاه الدينية — كما هو الشأن فى ترانيم عيد الميلاد — من أغانى هرقل ، حيث أخذ منها ! « أنا ملك لك . . . أقبلك . . . أعانقك ... » ثم صورها إلى : « إلهى ... أنا ملك لك ... رحمتك يا إلهى .. » كما هى الحال عنده أيضاً حين أفاد من مقطوعة « المؤرجحة » وأخذ منها الجزء الخاص ببعث النوم فى قلب الحبيب ، والذى يقول : نم يا حبيبى ... » ويلاحظ فى كل هذا أن الاقتباس لم يغير شيئا حين انتقل المعنى من هرقل إلى يسوع .

ما من داع لأن نكثر من الأمثلة ، فالطريقة شائعة .. وهى تدل على أنه ليس للميلوديا قيمة روحية خاصة . ألم يذكر لنا « فنسان ديندى » منذ زمن طويل أن موضوع « اللحن العائد » الذى يجرى توقيعه بنغم « مى بى مول » الصغير على بيانو الكلافشان الهادىء « يمكن أن يترجم أقوال أغنية « المجد لله » — هيلوليا » — التى يترنم بها القسيس والمصلون فى صلاة « تاج الأشواق » . . . وينطبق هذا أيضاً على أقوال أغنيتى البرنيت والموتيه : يارب أنت كل شىء » لفيتوريا ، وكذا على أناشيد الغزل التى كتبها جبريل فوريه ؟ إننا نجد نفس هذا الموضوع أيضاً فى الفصل الثالث من مقطوعة الهوجنو . . . » * (٧)

(*) الهوجنو ، ويعرفون فى الكتب العربية غالبا بالهيجونوت ، هم طائفة من البروتستانت الفرنسيين وفيهم حدثت مذبحة القديس بارتليمى الشهيره .

مثل هذه الحقيقة تفرض نفسها وتثبت وجودها فى مختلف المقامات التى تشكل سلسلة « جاما » من تسلسل فترات نغمية ونصف نغمية . ولقد كان لدى اليونان ثمانى نغمات أعطوا لكل منها تقليداً خاصا — نقصد قدرة تعبيرية تتحول لدى المستمع إلى قدرة إبداعية وحالة شاعرية خاصة . هكذا يعتبر المستمع موسيقى الدوريان الكنائسية ذات هدوء وقوة ورزانة، فى حين أنه يعتبر موسيقى « الليديان » — على عكس ذلك — ذات خنوثة وشهوانية وعاطفة جنسية .

لكن إلى أى حد كانت المعنوية التى تنطوى عليها الموسيقى صحيحة ؟ وبأى درجة كانت تعتمد على الأقوال التى كانت تستخدم فى التغنى بها تقليديا على هذا المقام أو ذاك ؟ ألم يكن حكم اليونان على الهارمونى الأجنبى الذى لم يتعودوه بأنه رخو ، كما يحكم البعض اليوم ، على موسيقى الجاز بأنها هستيرية ؟ ما زالت هذه الفكرة قائمة اليوم و « لقد كانت العصور الوسطى تسمى مقام الدوريان صيغة «فريجية»، وتسمى الفريجية دوريانية ، وتسمى مقام الايتوس صيغة فريجية . . . الخ . . . وكل هـــذا يرجع إلى سوء القراءة إذ ذاك . . . » (٨) . لقد كانت العصور الوسطى باختصار تستخدم نفس المقامات دون أن تعرف أنها تعطى نفس الأثر الذى كانت تعطيه أيام اليونان القدماء . . .

ولم ينته هذا الخلط بانتهاء العصور الوسطى ، بل دام إلى نهاية القرن السادس عشر الذى اتبع طريقة مقامات الصوت ، تلك التى اختصرت المقامات إلى مقام كبير ومقام صغير فحسب . ومن هنا بدأ ظهور الخلافات. فكم من مرة قيل لنا إن المقام الكبير يعبر عن السعادة ، وإن المقام الصغير يعبر عن الحزن ؟ لم يؤكد التاريخ هذه الفكرة أبدا ، ويكفى القول هنا أن فى استطاعتنا أن نعدد المئات ، بل الآلاف من الميلوديات التى تريد التعبير عن الرشاقة والخفة رغم كونها بمقام الدوزيان أو الدوريان المرتفع

اليونانى (بنغم مى — لا) الذى يطلق عليه فى تعبير آخر اسم مقام صغير . ويتضح هذا تماما فى صلوات السبت المقدس ونثر عيدى الفصح والعنصرة — وبوجه خاص فى كل صلاة ذات معنى . . كتلك التى تبدأ دائماً بكلمة « تهللوا »(٩).

ويدخل فى نطاق المقام الصغير ايضاً قفشات القرن السادس عشر وكلها مرح وصخب وصياح وحركة والتفافات . . . والأغانى الشعبية التى وصلتنا من العصور القديمة ، وأشعار الأوبرا الإيطالية القديمة ، وأخيراً مقطوعات رامو للبيانو الـكلاڤشان ... إنها من المقام الصغير غالباً ... ولـكنها لا تظهر كما لو كانت على وتيرة واحدة من الحزن ، ولا تؤدى موسيقاها ضرورياً إلى الانين ، رغم أنها تعبر عن الفلـكور الغنائى على المقام الصغر ، وخاصة بعد أن اضفى عليها كل من فوريه وشابرييه ود يبوسى روحا جديدة .

هذا ولا توجد علاقة مابين التجنيس والمرح من ناحية ، واللا توافق. والألم من ناحية أخرى .. والأمر هنا أمر تعود وتعلم، وإذن تسمع وتقليد فاللا توافق يقوم عندما يتخلل سياق النغم نغم أو أنغام غريبة .. غير أن اللا توافق فى الهارمونى الكلاسيكية لا يحدث إلا بشكل عابر ، ويقصد الوصول إلى التجنيس ، أى إلى التوافق المتكامل النهائى .. أما هو بنفسه. نقصد اللاتوافق ، فالغرض منه وقف خيال المستمع لحظة وإرغامه على الانتظار إلى أن يعود التوافق كما كان ... ويعنى الانتظار هنا عدم رضا المستمع ، وهو فى نفس الوقت يرمز إلى الألم إن كان النص أو عنوان المقطوعة يميل إلى هذا المعنى . . وبالاختصار نجد اللا توافق بنسبة كبيرة عند سكارلاتى ، ومع ذلك فما من إنسان رأى أن موسيقاه حزينة .

لقد كان المفروض أن يؤدى تطور الوسائل التنفيذبة الموسيقية بالمحدثين إلى إضفاء بعض المرونة على مدى ارتفاع النغم . لـكن تعدد النغم

عند فاجنر والعودة إلى المقامات القديمة وتأثير الأغنية الشعبية والموسيقى الأجنبية ،كل هذا ساعد على إزاحة مقام « أوت » من مكانه المرقوم . والمفهوم أنه كلما فقدت قوة المقام من قدرتها على الجاذبية ، أصبح اللاتوافق أقل قيمة من حيث كونه أداة انتقال ، وهكذا تستمر قوة المقام فى إيجاد الشعور بالانتظار « الذى لا يمكن تفسيره ضرورة بأنه إحدى علامات الألم». فالنغم السابع مثلا فى القرن الثامن عشر كان مخصصا لتمثيل الألم. أما اليوم» فما من إنسان يستطيع أن يقول إن هذا هو دوره اليوم .

والحقيقة أننا تعودنا اللاتوافقات ، بمعنى أن الأذن تستطيع أن تتذوق ما هو حاد ، أو دقيق ، أو أصيل منها . . كما أن التوافق التام لم يعد يعبر عن السعادة ، بل إنه يعبر عن الجمود ، فى حين أن اثنين من النغم التاسع المتواليين عند ديبوسى يعتبران من أجمل التوافقات.والتوافق وعدم التوافق مثلهما مثل المقام الصغير والمقام الكبير ، ما يزالان فى إطار الغموض . ومعناهما الروحى لم يعد يرتبط فحسب بطريقة استخدامهما . أو بما يسبقهما أو يلحقهما فى الإيقاع الهارمونى . بل إن معناهما هذا يتوقف على حالة معينة من الحساسية ، وهو معنى اجتماعى بقدر ما هو موسيقى .

الإصغاء إلى الموسيقى

مادامت الموسيقى كما رأينا لغة لا تعنى بالضرورة شيئا غير ذاتها ، فإن علينا أن نرى كيف نصغى لها . . . لكن يجب ألا نطلب إليها أن تثير ، أو أن توقظ أو أن تحيى لدينا سعادة الآلام والمخاوف والأسف والغيرة والحقد . . وكلها تعبر عن حياتنا العامة . . وكما أن التماسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شيء يعنى عدم فهم هذا الفن . . فإن البحث قبل كل شيء عن العواطف التى قد تصورها الموسيقى يعنى أنك لا تفهم الموسيقى . .

فالمشاعر التى تثيرها من نوع آخـــر ، واللذة التى تقدمها موجودة فى مكان آخر .

وكم من أناس لم يجدوا فى الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحيـــاة العاطفية ، واعتقدوا أنهم يحبونها ، وهم فى الحقيقة يتركونها تذهب بعيـداً عنهم تماما . . .ومن بين مشاهير هؤلاء الناس لابد ان نذكر « ستاندال » . لا شك أن حبه للموسيقى صحيح ، ولقد كتب عنها صفحات صحيحة تماما. لكن ماذا كان يقصد منها فيما عدا اللذة التى تستمتع بها الأذن ؟ إنهـــا تؤرجح أحلامه وتحيي عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يعادله هو بالسعادة . إذا كانت الموسيقى تجعل الإنسان سعيداً ـــ هكذا يقول ـــ فهذا لأن خياله يقدم له (عند سماعها) صورا لطيفة . ولنتصور ما هى ألطف الصور فى نظر ستاندال : « الموسيقى تبعث السرور عندما تضع روحك مساء فى الوضع الذى كان الحب قد وضعه فيها نهارا » . . إذاً إذا كان الحب متعطلا فإن هناك شيئاً آخر يتقدم لك فى الحال. « وإذا لم تـكن الروح مشغولة بعاطفة ما فإن الموسيقى تبعث فيك حلما موضوعه شيء آخر، وكان هذا الموضوع فى نابولى كيفية تسلح اليونان » .

وهكذا يفهم الـكثيرون الموسيقى . . . تجعلهم يفـكرون فى كل شيء عدا الموسيقى نفسها . . . وستاندال يحلم عندما تأتى إليه بدلا من أن يحس بها فى ذاتها . . . أى إن الموسيقى تلهيه عن الموسيقى . . . ولذا فإنه رغم تحمسه لها ، ورغم قوله : « أيتها الموسيقى . . ياحبى الوحيد » . . . يفـكر دون الـكثير من الألم فى أن من الجائز ألا يحبها . . . إنه يعترف بهذا ويقول : إن أنا فقدت الخيال كله ، فربما فقدت أيضا وفى نفس الوقت ذوقى إزاء

الموسيقى » . واختصارا فهى ثانوية .. وهى فرصة للاستمتاع ، لاموضوع الاستمتاع نفسه . «فنحن لانستمتع حقيقة فى الموسيقى إلا بالأحلام التى توحى لنا بها » . ولم لا يكون هناك مثير آخر غيرها ؟ قـــد يستطيع أى مثير آخر أن يقوم بنفس المهمة . «والموسيقى تعمل كعلامة لا كموسيقى لها قيمتها فى ذاتها »... ماذا يتبقى إذاً من الجمال الموسيقى ؟ الشىء القليل... لأن « كل الجاذبية تعتمد على الخيال ، وليس للموسيقى فى ذاتها موضوع حقيقى .. « لاموضوع حقيقى ؟ اعتراف غريب يصدر عن هاو ، لعلنا نتفق على هذا ... وأخيراً ها هو ذا الاعتراف الخطير . « كل موسيقى تدعونى إلى التفكير فى الموسيقى شىء تافه بالنسبة إلى » (١٠) . هكذا كان ستاندال نفسه مستمعا تافها . . . لأنه ، وهو لايعرف كيف يتحدث عن الموسيقى ، يريد أن يقـــول إنه مغرم بها أشد الغرام ... وهو لا يفقه فيها أكثر مما يفقه الأصم . . . « إن لهم آذانا ولـكنهم لا يسمعون ! . . . »

حساسية ؟ نعم . . لـكن لابد أن تكون قبل كل شىء حساسية موسيقية تنظمها الموسيقى وحدها، وتكفى الموسيقى وحدها لتوفرها . وهى تتميز عن الحساسية العادية بقدر تميز موهبة الرياضيات عن «الحساب» الدقيق المفرض الذى يقوم به البخيل أو المحاسب الذى « يعرف كيف يحصى ..» إن هناك من الناس من تجردوا من هذه الحساسية تجرداً كاملا فى الوقت الذى يوجد لدى الجميع القليل أو الكثير من الأحاسيس والمشاعر ... وتتكون هذه الحساسية من القدرة على الكشف عن شئون الموسيقى وهى التى تصطحب الاختراع عند الموسيقى كلما تقدمت الأفكار إليه وكلما قدرها هو قدرها واحتفظ بها أو استأصلها . وهى تظهر لدى الهاوى والمؤلف الموسيقى على السواء عن طريق تذوق النغمات والخطوط والهارمونيات والحركات والأوزان والرسوم الرنانة .

إن الحساسية الموسيقية ، أو حاسة الموسيقى تأتى من القلب والعقل والخيال معاً ، باعتبار الخيال القدرة الشاعرية الإبداعية كما يراها بودلير ، لا القدرة على اصطناع الأحلام وإلقاء مناظر مؤثرة لطيفة فى قلب الكائن الحى . ويقول بودلير هنا : « إن القلب يحوى الاندفاع العاطفى والإخلاص والجريمة . أما الخيال فهو وحده الذى يحوى الشعر . وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشاعرى ، بل إن من الجائز أن يكون التطرف فى حساسية القلب ضارا فى هذه الحالة . وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى ، فهى تعرف كيف تنتقى وتحكم وتقارن وتترك هذا وتعثر على ذاك الشىء ، بسرعة وتلقائياً . وبهذه الحساسية التى تسمى — عادة — الذوق نستنبط قوة تجنب الشر وإيجاد الخير فى مجال الشعر»(١١).. وفى مجال الموسيقى أيضا ...

والتذوق معناه التقدير ، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان وبهذا تظهر الحساسية الموسيقية كمبدأ للانتقاء وكمصدر للذة . . . فإن كنت أستمتع بالموسيقى فإنى بهذا أتقابل وحركتها ، وأشترك فى اندفاعاتها وهبوطها ، وأندمج فى صيغتها المتجددة دائما ، وأصبح أنا بنفسى موسيقى .. هذه «الرحلة» التى تقودنى إليها النغمات لابد وأن تهز مشاعرى ، فأضحك وأبكى ... واتحمس أو أهدأ حين أصغى للموسيقى . ومع هذا فحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية بالذات ، ليست لها أية علاقة تقريبا بالمشاعر والعواطف العادية التى نعرفها كل يوم ... فبين العواطف اليومية العادية والعواطف التى تثيرها الموسيقى نفس الفرق الموجود بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة فى الفن . . . وبديهيات بودلير التى أثارها لديه ادجار بو فيما يخص الشعر لا تسرى على الشعر وحده ، بل يمكن تطبيقها أيضا على الموسيقى ، ولو أنه — أى بودلير — بنفسه لم يفعل ذلك . . فهو يقول : إن العاطفة قد تكون طبيعية لدرجة مبالغ فيها لا يمكن معها

ألا ندخل فيها نغمة خارجة أو غير متوافقة فى مجال الجمال المطلق ، وقد تكون العاطفة عادية وقوية بحيث لا تثير الرغبات الخالصة والآلام النفسية الرقيقة وفقدان الأمل الذى يسكن المناطق فوق الطبيعية للشعر ... وللموسيقى(١٢) .

ماذا يمكن أن يعنى هذا إن لم يكن أن الموسيقى تخلق عواطف جديدة دون أن تعبر عن العواطف العادية ؟ لقد صرح بيرجسون بهذا بعد تفكير طويل كان قد خلط خلاله – على ما يلوح – بين منحنى الميلوديا ومنحنى الحياة العاطفية . . . صرح دون التواء بأن « توقيف العاطفة عند شىء معين وفهم أى شعور على أنه رد فعل للحساسية وللتمثيل العقلى لا يحدث إلا بسبب المبالغة فى التفكير العقلى » . فالعواطف الموسيقية فى الحقيقة عواطف لا موضوع لها . إنها « بالنسبة لنا عواطف كاملة رغم أنها لا ترتبط بشىء » وقد يعارض البعض فى هذا بقوله : « إن الموسيقى قد لا يستطيع أن يثير فينا هذه المشاعر إن لم نكن قد جربناها فى الحياة الحقيقية ، فى حين أنها كانت محددة بموضوع لم يكن على الفن إلا أن يفصله عنها » . لكن الرد على هذا هو : « ان معنى هذا أننا ننسى أن السرور والحزن والرحمة والاتصال الروحى كلمات تعبر عن عموميات يجب الرجوع إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى من عواطف ، على أن كل موسيقى تخلق عواطف جديدة تبدعها هى وتحددها وتعرف بها عن طريق الرسم الذى سارت عليه ، وهو الرسم الوحيد فى نوعه ، سواء أكان الأمر يتعلق بميلوديا أم بسيمفونية . على أن هذه العواطف ليست نابعة من الحياة حين يخلقها الفن ، بل إننا نحن الذين نترجمها إلى ألفاظ وتضطر بهذا للتقريب بين العاطفة التى أبدعها الفنان وبين ما يشبهها أكثر ما يمكن أن يكون الشبه فى الحياة » (١٣) .

الشكل الموسيقى

عندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة فى نفس الوقت . والعمل الموسيقى فى الواقع بناء ذو رنين لا أكثر ولا أقل ، من شأنه أنه يضم معنى مفهوما فى ذاته ، وأنه يخضع لمنطق خاص بعيد عن أى موضوع محدد . وكان شوبان يقول لشاب طلب إليه رأيه فى سيمفونيته : «اعزف لى موسيقاك أولا ، فإن كانت طيبة كانت مقطوعتك المكتوبة موضوع إعجابى أيضاً» .

ألا يقول لنا قاموس اللغة إن الموسيقى فن تجميع النغمات ؟ والموسيقى المبدع هو الذى يقوم بالتأليف ، وما التأليف إلا ترتيب مجموع معين من من أجزاء مختلفة وتنسيقه وتشكيله .. طبقاً لخطة ما . ومن وجهة النظر هذه يصبح الموسيقى كمهندس المبانى ، بناء يبنى السوناتا والرباعى والموتية (الأغنية الدينية) والأغانى والأوبرات الخ .. لم يخطىء سترافنسكى إذاً حين عرف الظاهرة الموسيقية من هذه الزاوية بأنها « ظاهرة مقامرة » . . أو مضاربة تنبثق قطعا عن الإنسان بأكمله ، جسدا وقلبا ورأسا . .«بحيث يعطيها شكلا ويضعها فى قالب مادى ملموس » (١٤) ... وتصبح هذه الظاهرة نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً .

لابد أن نفهم جيداً أول الأمر أنه مامن موسيقى إلا وللعقل فيها دور «يبدع ويحيي وينظم». والأمر هنا أن نعرف ما إذا كانت هناك فى الطبيعة نغمات موسيقية بمعنى الكلمة . لكن مهما يكن الأمر فإن هذه النغمات مهما تكن محببة فى ذاتها لن تساعد الموسيقى الفنان إلا باعتبارها مواد أولية خاما . إننا نستمع إلى همس النسيم فى الأشجار ، وهدير الماء فى النهير ، وأغنية العصفور ، وكل هذا يبعث فينا السرور ويروح عنا فنقول : يا لها من موسيقى لطيفة ! .

خطأ ... «إن هذه العناصر توحى فينا بالموسيقى لأن لها رنينا ، لكنها ليست بعد بالموسيقى ... وصحيح أننا نشعر بالسرور إزاءها ، وقد نتصور أننا سنصبح موسيقيين عندما نلمسها وندركها لكننا – بصفتنا موسيقيين مبدعين – نبالغ فى هذا حيال أنفسنا ، فهذه الوعود الآتية من الطبيعة ، وعود موسيقية لكن لابد من إنسان ليمسك بها ... إنسان له إحساس بكل أصوات الطبيعة ولا شك ، لكنه إنسان يشعر بضرورة تنظيم هذه الأشياء ، ولابد له أن يكون مزودا ، ليفعل هذا ، بقدرة خاصة جدا ... وكل شىء بين يديه اعتبره لا يمت للموسيقى بصلة يتحول إلى موسيقى ... إنى أستنتج من هذا أن العناصر الرنانة لا تشكل الموسيقى إلا عن طريق تنظيمها ، ويفترض هذا التنظيم مقدما عملا شعوريا يقوم به الإنسان» (١٥) .

والنشاط الذى يصنع الموسيقى يساعد على اختيار الموضوعات وتنسيقها ليشيد عليها عمله ، «فالموسيقى كفنان المعمار يبحث قبل أن يبدأ بناءه عن المواد الخام المناسبة ... يفعل هذا قبل أن يشرع فى كتابة لحن ما أو سوناتا ما ، وفى هذا يجد البواعث الموسيقية المناسبة على أن لموضوع اللحن أو السوناتا صفات تناسب هذا العمل أو ذاك ، وعلى أن الفنان الموسيقى عليه أن يختار من بين الأفكار ما يتناسب والشىء الذى يريد أن يصنعه ،فإن هو أهمل ناحية الاختيار هذه فلن يكون لحنه إلا لحنا رديئا ، أو لن تكون السوناتا التى ألفها إلا سوناتا فاسدة ....

«هذا ، ولن يتخذ الموضوع بالضرورة الصيغة التى نعرفها ونقصد إليها.. إذ تتقدم أربع أو خمس نغمات على شكل نظام معين وبوزن معين، وهنا يشعر الإنسان فجأة بأنه يتذوق هذا النوع من الخلية ، ويستجيب إلى ذلك الموضوع ويحتفظ به ويتدرب عليه ويعمل من أجله ... كان من الضرورى إذاً أن

يصنع الموسيقى موضوعا . ولكن ليس الموضوع هنــا حتما جزءا من ميلوديا ، بل حالة نغمية تدخل فيها جميع العناصر الميلودية والمنظومة والهارمونية ... وقد شكلت الخلية البدائية كما يشكل الصلصال ويشذب ويعطى شكلا ، ولمواجهة هذه الخلية البدائية يتعين على الفنان أن يبحث عن أشكال أخرى تشبهها أو لا تشبهها ، بحيث تشترك وإياها لتعطيه أشكالا جديدة قابلة للتنمية .. إذا لابد أن يفكر مقدما فى ضرورة هذه التنمية وهو يصنع موضوعا » (١٦) .

ومن بين الوسائل نجد وسائل النقل والتكرار والتقليد والوضع موضع العكس ، وهى وسائل نصف غريزية تسمح للفنان بإنشاء العمل الفنى ابتداء من موضوع ما ومن جملة موسيقية ما ، تقدم لجملة أخرى وهكذا . على أن هذا التجديد والرحابة والغزارة فى نمو المقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تقاس إلا بمدى خصب الخيال الشكلى لدى الموسيقى . ولقد نجح بيتهوفن حين ألف «منوعاته» الاثنين والثلاثين بناء على نغمة صغيرة أخذها من ديابللى . على أن قوة التجميع تظهر عظيمة ضخمة لدى باخ بالذات ، رغم أنه يكتفى بعناصر تتعلق بالموضوع هى أصلا من أفقر ، بل وأتفه العناصر : بعض النوتات من جاما صول — لا — سى — دو ، أو الأربع النوتات المأخوذة من أحرف اسمه . لكن الطريقة التى يعامل بها ويفيد منها ويستخرج من واقعها موسيقاه طريقة لامثيل لها ، وتنحصر عبقريته — ضمن نواح أخرى — فى حدة النظر التى تسمح له بالكشف عن إمكانيات تحقيق المقطوعة ، والتى لا يمكن أن يرى غيره فيها شيئاً ما .

وهكذا يصبح التشكيل الموسيقى عنده مشكلة فنية عليه حلها ، ولعبة فى نفس الوقت معقدة ومغرية ... وكان كلما تقدم فى حياته الفنية — مثله مثل كبار المصورين الذين كانوا يبسطون استخدام الألوان لأقصى حد

عندما يصلون إلى سن الهرم — قلل من معطيات المقطوعة . ولقد شيد « القربان الموسيقى » كله على موضوع قدمه له فردريك الأكبر . أما « فن الفيج (اللحن العائد) » الذى كرس له الأشهر الأخيرة من حياته فهو يجمع خمسة عشر لحنا عائداً، وأربعة ألحان كنسية بنيت كلها على موضوع وحيد. ولقد حمل باخ علم « الكونترابون » لدرجة من الكمال تضم كل مايمكن أن يحويها هذا الفن ، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يبتدع غيره جديدا فيها ، وأن يكتب ألحاناً عائدة ، اللهم إلا من قبيل المران أو بشكل عابر ...وتنحصر المعجزة فى هذا فى أن موسيقى هذا العالم المنطق ذى الشعور المرهف تتخطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة ... الأمر الذى سمح بتسميته «سيد الهوى الطليق»، والذى جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته «انسيابا» .

وليس « اللحن العائد » هو النوع الوحيد فى التأليف الموسيقى الذى يخضع للقواعد . فالتسلسل والسوناتا التى تتفرع منه ، والسيمفونية ، التى هى سوناتا للاوركسترا ، والكونشرتو الذى هو السيمفونية بآلة وحيدة (سولو) كلها كذلك أنواع ذات شكل محدد ، بمعنى ان بناءها محدود معروف،وان خطتها مفروضة على الفنان . فالموسيقى الذى يشرع فى كتابة سوناتا يجد نفسه إذا فى وضع يشبه وضع الشاعر الذى يريد كتابة قصيدة مديح ، أو قصيدة غزل محددة ، يتعين عليه أن يضع ثلاثة أو أربعة قطع تسيطر عليها نغمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها « الأليجرو » ، بحيث تستجيب هذه الحركة « الأليجرو » للشروط الآتية : عرض موضوع أول، ثم عرض موضوع ثان بالنغمة السائدة، وتقدم ونمو طليق للمقطوعة بجميع النغمات العالية والمنخفضة الممكنة ، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثانى وكلاهما فى إطار النغمة الرئيسية .

وهذه القواعد بطبيعة الحال ليست ذات قيمة مطلقة،ولقد استخلصها أصحاب النظريات من الأعمال الموجودة، كما استخلص بوالو قواعد التراجيديا

الـكلاسيكية من أعمال كورنى وراسين ... غير أن كوريللى وفيفا لدى وموتسارت وبيتهوفن لم يكونوا فى عملهم أبدا عبيداً لقواعد مرسومة ... هذا لدرجة أن أساتذة الفن يؤكدون أنه ما من لحن من ألحان باخ قد شكل طبقا لنظرية ما ، وبالتالى ما من لحن منها كان صحيحا صحة كاملة . إن العبقرى هو الذى يستخدم القواعد ، ولايخدمها . أضف إلى ذلك أن الصيغ الموسيقيةقد تطورت كما يتطور كل شىء حى . فالسوناتا عنديتهوفن لم تعد ما كانت عليه عند هايدن أو عند موتسارت ، ومن باب أولى ليست لدى بيتهوفن ماستكون عليه عند فرانك وجابرييل فوريه وديبوسى ورافيل .

لهذا نرى أن من الضرورىأن نميز بين القواعد والقوانين ، باعتبارأن القواعد التقليدية ، أحيانا ماتـكون عشوائية ، ودائما ما تـكون متغيرة . . ليست إلا التعبير المؤقت والتجسيد الوقتى لقوانين طبيعية ودائمة لاتزول أو تتشوه لأنها تقابل المطالب الرئيسية للنفس . وتتضمن القوانين المنطق الموسيقى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وهى تنتظم حول فـكرة النظام . لـكن ماهو النظام إن لم يـكن « تناسق المتنوعات ووزن المتعدد »(١٧) وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة مملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا وانعدام تماسك . وبذلك يصبح فن الموسيقى هو إيجاد التوازن بين هذين العنصرين . على أن من الضرورى أن تتضمن الوحدة التباين وأن يؤدى التباين إلى الوحدة ، والتقابل بين الأضواء يهدف إلى حل نفسه بنفسه فى مجال التطابق . ، والتطابق ملىء بالأضواء التى أعدت له وغذته .

هذا التجميع من الواحد والمتعدد يضم وسائل عدة .. على أن النغم الذى يوضح الحد العام للعمل الفنى ، ووزن الدقات المتساوية ، وعرض الموضوع المعين على فترات منتظمة،وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات التى تعلو بعضها بعضا ، كل هذا عنصر وحدة . أما عناصر التباين فهى على

عكس ذلك : التشكيل الذى يدخل أنغاما ثانوية ، وحرية الوزن وتبادل البواعث الميلودية وتعارض التمبو والمجموعات الآلية والطوابع . وتأتى أهمية الصيغ الثابتة من أنها تمثل توافقات تم اكتمالها بطريق الاستعمال وتعمل على الجمع جمعا مقبولا محببا بين الوحدة والاختلاف — فالمسلسلة مثلا عبارة عن تتابع مقطوعات من أنغام راقصة كتبت بنفس النغم وبنيت كل منها على موضوع واحد، حركاته حية وبطيئة، وأوزانه زوجية أو ثلاثية أو رباعية الزمن تشكل تضادا وتضم حركات حية « ألمانية وجازية وساراباندا الخ».. فإذا فقدت هذه القطع ارتباطها بموسيقى الرقص ، أو ، إذا ضمت لنفسها موضوعا ثانيا ،أو ، إذا أحاطت الحركات السريعة بحركات بطيئة مثل الليجرو وأداجيو ، أو أندانت ومنويه ، أو شيرزو ، أو الليجرو النهائى ... تكونت عندنا السوناتا ، أو الكونشرتو أو السيمفونية الكلاسيكية .

الشكل الموسيقى

ولن يألو البعض جهدا — فى النقطة التى نتحدث فيها — عن أن يتهمنا بالشكلية ،ولسوف يقال إن الموسيقى بالنسبة لك نوع من بناء ، أوطريقة تنفيذ فنية . أو علم تجميع النغمات ... لكن الأمر هنا ، كما هو الشأن فى أى مجال اخر ، أمر فن يبدأ عندما تنتهى الطريقة التنفيذية ، فكم من أعمال موسيقية لا يمكن أن يعاب عليها بشىء من الناحية الدراسية البحتة، ولكنها عندما تنفذ طبقا للقواعد كلها ، تؤدى إلى ضجر قاتل . . وكم من أعمال أخرى تهزأ بالنظريات ولكنها مذهلة حلوة . . وإذ أنت تهتم لدرجة مبالغ فيها بالناحية الشكلية للموسيقى ، ألا تعرض نفسك لخطر تشجيع الروح الأكاديمية الجامدة على حساب العبقرية والحياة؟ ألا تعرض الموسيقى كذلك للتجرد من كل عاطفة وكل قريحة فياضة وكل حرارة بشرية ؟ ألم تكن « العودة إلى باخ » أعوام ١٩٢٠ — ١٩٢٥ امراً أدى إلى تفضيل موسيقى مجردة جامدة كان مطمعها الأول أن تشبه « آلية مصنوعة

جيدا »؟ ومن هنا كانت مثل العناوين . « خطوة الصلب » للموسيقى بروكوفييف و « الباسيفيك رقم ٢٣١ » للموسيقى هونجر .

وعلى كل فإن الأولوية التى تمنح للشكل تنفى أهمية التباين فى التجربة الموسيقية وفى طبائع الموسيقيين . ذلك أنه إذا كان صحيحا أن بعضهم مثل مندلسون وسان صانص ورافيل وسترافنسكى برناحون لأدق أنواع الشكل المحدد ويطبقونه تماما عندما يلزم ذلك ، فإن آخرين مثل شومان وبرليوز وشوبان وديبوسى يتخلصون غريزيا من كل أنواع القواعد والقوانين ويريدون أن تكون أيديهم طليقة حرة . ثم إن هناك إلى جانب المنطقيين والهندسيين الموسيقيين – وهذا نفس الشىء – هناك المغرمون والمتحمسون بالحب، والوجدانيون ، وكلهم يلقى أرضا بالموسيقى المشيدة تشييدا علميا لتجسد المشاعر لحما ودما . كما يقول ديبوسى ، ويطالبون ، كما يفعل كلود آشيل بضرورة « البحث عن نظام داخل نطاق الحرية ، لا فى نطاق قواعد فلسفية أصبحت عاجزة ولا تصلح إلا للضعفاء ... وبألا نستمع لنصائح أحد إلا الرياح التى تسرى وتقص علينا قصة العالم » (١٨) .

هذا أصلح لنا نحن الذين نستمع للموسيقى .. فإذا كان لاغنى حقا لكى نفهم الموسيقى أن ندرس كيفية تشكيلها والهارمونية والكونتربوان . . وإذا كان من الضرورى لكى نتذوقها أن نعرف كيف صنعت ، لأصبحت مصدر تعب أكثر منه لذة . ومن حسن الحظ أن الموسيقى كما يقول ديبوسى «شىء عليه أن يبحث كيف يبعث اللذة عندنا . ولا بد أن يكون الجمال محسوسا، وأن يمنحنا المتعة المباشرة، وأن يفرض نفسه علينا أو يدخل فى ثنايا نفوسنا دون أن نبذل أى جهد لنفهمه . » (١٩) .

نرد على هذا أولا بتحديد الطبيعة الصحيحة للشكل الموسيقى . « ابعد عن نفسك هذه الفكرة — هكذا يلاحظ رولان مانويل — إن الشكل

شيء خارج عن الموسيقى، ونوع من نسيج خلفى يستخدم لإضفاء التماسك اصطناعا على الحديث الموسيقى . . إن الشكل هو النظام الداخلى الذى يبعث الحياة فى التكوين ، والعمل الفنى لا يوجد فعلا ولا يمكن أن يفهم إلا من خلاله ، والشكل هو الذى يصبغ العمل بمعناه وبعلة وجوده وبحياته، لكن هذا الشكل ليس مرئيا بالضرورة ، فهو فى الالليجرو ظاهرى واضح تماما ، لكنه فى الحركة البطيئة أقل ظاهرية ووضوحا منه فى الالليجرو .

هكذا « نخطىء من البداية إلى النهاية إذا نحن تصورنا أن صيغة السوناتا أو صيغة « الليدر » عبارة عن قوالب تصب فيها من الخارج مادة رنانة ... فهناك صيغ ثابتة ترغم الموسيقى على الخضوع لمطالب الإطارات المحددة، لكن هذه العناصر الظاهرية للبناء الموسيقى ليست ترجمة مادية مرئية لنظام داخلى روحى مختلف . » (٢٠) لا شك أننا إذا أردنا أن نكتب سوناتا ، علينا إيجاد موضوعين وربطهما سويا تبعا لخطة مرسومة مقدما. ولا بد هنا أن يملأ القالب المفروض علينا وأن تبعث فيه الحيوية الإبداعية التى تستولى عليه وتستغله لكى يصبح شكلا حيا . على أن الحيوية عنصر نابع من العمل نفسه ومندمج فى الموسيقى الذى أبدعه .. وعندما لا يكون هذا الاندماج ممكنا بسبب نقص فى العبقرية أو عدم التوافق المزاجى ، تطبق القواعد آليا . وهنا يحسن ترك هذه القواعد بدلا من السقوط فى الروح الأكاديمية .

ويظل الاهتمام بالشكل الخارجى للعمل الفنى قائما ، ولا يمكن تركه لما يسمى الهوى السائد أو مايدعى بأنه الوحى، وكلاهما مصدر فساد مباشر للعمل نفسه كما نرى لدى بعض الرومانتيكيين . والحقيقة أنه « إذا نتج فى الإيقاع خطر التطهر من القواعد تطهرا مطلقا ، وإذا كانت الموسيقى بعد باخ قد وقعت فى خطر الروح التعليمية أو التكلف . الأمر الذى مهد للثورة

التى قام بها بيتهوفن حين حقن الموسيقى بدم جديد ، فذلك أن الخطر ناجم عن انحطاط المشاعر نفسها بسرعة فائقة . . . »

فطالما قلنا وكررنا إن الشكل والفكرة فى الفنون الجميلة عامة شيء واحد، وبهذا ، فإذا كان الرومانتيكيون قد ميزوا بين الشكل الخارجى والفكرة ، وتركوا جانبا البناء بالمعنى الدقيق ، والمنطق فأولوا الهوى الشخصى اهتمامهم ، فإنهم بهذه الطريقة قد حرموا هذا الوحى نفسه من الأسانيد التى يستند إليها ومن إطاراته التى يعيش فيها ، فقد كانت الأشكال فى ذاتها ترغم المؤلف الموسيقى على الإيجاز والوضوح بصفتهما ضروريين للأسلوب العظيم الذى كان نيتشه يعتبره — وهو على حق — الصفة الأساسية لأرفع أنواع الموسيقى . . . وحين أضفى نيتشه على الموسيقى روح الكمال ، تمكن باخ من الوصول إلى القوة الانفجارية فى الموسيقى . . . أما الموسيقى الرومانتيكى فقد كان على عكس ذلك يستوحى عمله من مثل أعلى أدبى أكثر منه موسيقى ، ويحرم نفسه من قوة الشكل فى ذاته ، ولذا تجده وقد بالغ فى الإفادة من الوحى وقد ملأ صفحاته « ملئا » ، حتى إذا كان من أكبر الموسيقيين . . . وقد كانت النتائج المباشرة لهذا الفن المستند إلى القوى الغامضة للفرد ؛ ذلك الفن الذى يرفع العاطفة على حساب العقل أن ترك الفنانون الدقة وعدلوا عن البحث المستمر العسير عن الكمال الفنى . . وبالاختصار عن القدرة العلمية فحسب » (*) .

(*) انظر بوشيه: معرفة الموسيقى ص ١٧٩ — ص ١٨١ ، حيث يميز المؤلف بين موسيقيين إيقاعيين وموسيقيين عواطفيين ، وبين عصور إيقاعية « وعصور عواطفية » ... وهكذا جاء الموسيقى مونتفردى بعد فترة طويلة كانت الموسيقى فيها توضع وسط العلوم وبيتهوفن (ص ١٥٣) وهكذا جاء التمييز صريحاً ولكنه لايحل المشكلة ؛ إذ لاشك أن الإيقاع أو العواطف تسيطر دائما عند الموسيقى مهما كان الاتزان عنده موجودا (ص ١٥٤) ومع ذلك فالإيقاع والعواطف ليسا يطبقتين متميزتين أو عنصرين تتكون منهما الموسيقى والموسيقى بصفتها موسيقى ليست الا إيقاعا وكل مافيها إيقاع — ومن ناحية أخرى فإن العاطفة التى تحيى الايقاع جزء من الإيقاع نفسه ، وهى صفة الإيقاع نفسه التى تجعله محركا للشعور ولا علاقة بين هذا وبين العواطف الطبيعية التى يتحدث عنها بودلير ولا شيء فيها يتعلق بنظرية العواطف لديكارت .

ولنسرع لنضيف إلى هذا أن الرومانتيكيين ، بصفتهم موسيقيين لم يتركوا جانباً أهمية الشكل ، بل نجدهم يعترفون بضرورة الاهتمام به اهتماما أساسيا ، كما نجد هذا فى الصفحة الآتية من مذكرات ديلاكروا عن شوبان ، يقول ديلاكروا : « كنت أسأله (شوبان) عما يقيم المنطق فى الموسيقى ، فيجعلنى أشعر بالهارمونى والكونتربوان ، الأمر الذى يعنى أن اللحن العائد هو المنطق فى الموسيقى،وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعنى معرفة هذا العنصر عقلا واستنتاجا فى الموسيقى . . . وبهذا يعتبر العلم كما يبينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه . . . وعلى عكس هذا لن يكون الفن ما يراه الرجل العادى ، أى نوعا من الوحى يأتى من حيث لاندرى، ويسير عفواً ولا يبين الشكل الخارجى الجذاب للأشياء ، بل هوالعقل نفسه تزينه العبقرية طبقا لمسيرة ضرورية تحكمه قوانين عليا » (٢١) .

وما من شك فى أن جميع الرومانتيكيين كانوا على نفس الدرجة من الفهم كما كان شوبان ، ومع ذلك فالصعوبات التى صادفوها ، وأحيانا أسفهم على ما لم يستطيعوا عمله له مغزاه . . . فقد كانت « المهنة » دائما بالنسبة لبرليوز عقبة ، ولطالما قاسى عمله الفنى من هذا . أما شوبير ، وهو نموذج العبقرى غيرالمثقف ، والموسيقى الذى لم يكن لهنظير فىنوع الليدر» هذا النوع الذى يلعب فيه الوحى الجارف الدور الأساسى ، فلا قيمة له عندما يجرب نفسه فى السيمفونية ، وعندما يشعر يوما بعجزه الفى فى هذا قرر فى آخر أيام حياته أن يتلقى دروسا فى الكونتربوان ، لكن الوقت كان قد فات . وعن شوبان ، لابد أن نعترف بأنه كان قد أبدع أيما إبداع فى المقطوعات الموسيقية العاطفية الصغيرة التى توقع على البيانو أو بالصوت الإنسانى ، فإنه يضيق ذرعا بالأعمال الموسيقية ذات الحجم العريض ، لأنه طالما تردد على الشعراء كثيرجدا ولم يعرف من سادة الموسيقى إلا القلائل..

ولذا فهو يوصى صديقه العزيز براهمز ، قبل أن يسقط فى هوة الجنون بقوله : « احذر من تقليدى ، أول عنايتك التنفيذ الفنى . . . وابتعد عن الـكلاسيكية » .

اختصاراً فإنه مهما نكن المواهب والأصالة وقدرة الموسيقى فإن كلمة الأخـــيرة للبناء والإنشاء والشكل – أى الصيغة – ويعلمنا سترافنسكى هنا « ان من الضرورى إذ لال العناصر الديونيزية وإخضاعها للقانون » (٢٢) . ويؤكد المحدثون هذه الحقيقة بطريقتهم، وهم لا يفلتون من القواعد التقليدية إلا ليفرضوا على أنفسهم قواعد أخرى قد تكون أكثر تشدداً ، والصيغ أو الأشكال لدى سان صانص أو لدى رافيل ، أقل حرية ، رغم بعض المظاهر الخارجية منها عند موزار . . . وترك النغم من حيث علوه وانخفاضه لدى شونبرج وتلاميذه يؤدى أحيانا بموسيقاهم إلى التدهور ، لأن الطريقة التسلسلية عندهم تحدد هذه الموسيقى بمنطق أكثر تصلبا من منطق العصور الماضية .

لـكن يحسن بنا أن نظل فى إطار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وأن نلقى أسئلتنا على كلود ديبوسى بصفته أحد المحدثين الذين لم تفقد موسيقاهم بتألقها شهرتها القوية من حيث كونها غامضة وغير متماسكة .فما من موسيقى مثله كره النظريات والتجريد والتقليد والصيغ المدرسية ، وما من موسيقى حارب أكثر منه من أجل العود إلى المنابع الطبيعية للموسيقى ليوجد – كما يقال – « النغم تحت النوتة ، والإدراك تحت الفكرة» (٢٣) . مع هذا فإن ديبوسى هذا بعينه هو الذى قال : « كلما سرت إلى الأمام سادنى الرعب من هذا الخلط غير المقصود ... الذى ماهو إلا خداع للسمع » .. وهو بعينه الذى يرفض أن يوصف بأنه انطباعى،ويرى فى الانطباعية « تعبيراً سهلا غرضه احتقار الآخرين» . . لا شك أنه فضل الملبس المفصل تفصيلا على الملبس الجاهز ، وعمل على إخفاء الخطوط الرئيسية فى عماله بنفس

القدر الذى عمل به الآخرون على إظهارها ، ومن هنا كان الشكل عنده أقل جموداً منه عند غيره، وهكذا كان الشكل لديه دقيقا . . . وهناك حكاية صغيرة توضح اهتمامه بالشكل ، فقد قدم له صديقه ساتى يوما إحدى مقطوعاته التى ألفها وما إن سمعها ديبوسى حتى قال له : إن «ليس لها شكلا .. وعليك أن تحصر نفسك فى كتابة شىء بشكل ما .. لكن من أجل الله .. أرجو أن يكون لهذا شكل » (٢٤) .

هكذا كما يتضح من المثل الذى قدمناه عن ديبوسى ، لا نقول إن الشكل يعنى الشكلية ، فمتانة البناء لا تمنع أبداً وجود الأصالة ، ولا حلاوة الطعم، ولا تحرك المشاعر الناتجة كلها عن التعبير، بل على العكس من ذلك نعتقد دون أى تناقض إن أحسن الموسيقى بناء ، هى بعينها أحسنها تعبيراً ، لهذا السبب الوجيه أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير. وهكذا يرى الموسيقيون ولنحكم على هذه الحقيقة بناء على الحكاية الصغيرة الآتية التى يتذكرها أحدهم ونلتقطها فى حينه :

وصل « جيدالج » إلى حجرة الدراسة متأخرا ، وجلس أمام البيانو وقدمت له قطعة كورال أو لحن عائد ليعزفها ، فأخذت عيناه تقرأ النص طويلا، ثم أخرج قلمه ورسم علامة ألتو أو تينور وهو يقول بصوت منخفض ليس هذا معبراً، فهل كان يقصد إيجاد سر خاص فى النص؟ لا .. بل إنه كان يستدعى هذه العاطفة وذاك الذوق ، وروح الاختيار التى تتصف بها الحساسية .. والعجيب أنك تراه وقد توقف فجأة أمام لحن « ستريت » كان بناؤه رديئاً . . هنا كان من الممكن أن يطول سكونه ، لكنه قام فجأة يكتب . . وأخذت ريشته تجرى مدة خمس أو عشر دقائق . . . ثم أخذ يعزف ما كان قد أدرك . . لقد كان كل شىء فى مكانه ، وكان كل شىء يحدث رنينا ويغنى . . وأخذ التلاميذ ينظرون إلى بعضهم البعض دهشة ورضى ، لأن خيال الأستاذ وعقله «ويديه» كانت تملأ كلا منهم بالانتعاش الناتج عن الوزن الذى كان يحسه من خلال الموسيقى » (٢٥) .

هل نخرج من هذا بأن الموسيقى لا يمكن أن تكون شيئاً آخر إلا موسيقى تم صنعها جيداً ؟ . . لا شك لا . . لا إذا كان الأمر أمر واجب يعطى لتلميذ عليه ان يطبق القواعد المحفوظة ، لا أيضاً إن كان الأمر أمر مؤلف موسيقى يكتفى بأن يكون متماسكا مع نفسه، وبأن يحترم منطقا خاصا فى النغم أو اللا نغم يكون قد وضعه لنفسه كمبدأ ثابت . نعم . . لا شك فى هذا إذا «كان المنطق الذى تتوجه العبقرية» كما يقول ديلا كروا ــ أو على الأقل «تزينه الموهبة» ، يؤدى إلى خلق أشكال وصيغ جميلة بصرف النظر عن نوع القواعد والتطورات . . صيغ جميلة وتجميعات جميلة ميلودية أو هارمونية تبعث السرور فى التفكير والحواس فى وقت واحد . هكذا نسير دائماً ونحن نجد التعارض بين ديونيسوس وأبولون . لكن الحقيقة أن أبولون يحمل ديونيسوس بين طياته ، وما الغناء الموسيقى فى ذاته إلا ما تنبض به الصيغة . إن الحكمة التى وجهها نيتشه خاصة بفاجنر تنطبق على جميع عباقرة الموسيقى «ألم يكن من مزايا القدامى أن كان أرفع المؤثرات لديهم فى نفس الوقت وسيلة جمالية، فى حين أن حقيقة الطبيعة عندنا ، نقصد على ما أعتقد تناسخ الحياة البشرية والإحساسات البشرية ، يجب أن تستخدم للحصول على مثل هذه النتيجة؟ ».

الموسيقى والمعمار والرياضيات

إن فكرة التشييد الموسيقى فى ذاتها تذكرنا بفن البناء . ولقد أشرنا مراراً إلى عمل مهندس المعمار لنوضح نشاط الموسيقى الفنان . فالحقيقة أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالباً ما يلاحظها الفرد.. ولدرجة يقال معها إن الموسيقى بناء يتحرك، وإن البناء ــ على حد قول جوته ــ «موسيقى مركزة» . ألا يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لكليهما علاقة بالرياضيات ؟ فلننظر عن قرب إلى هذا التجانس ،وسنرى أن هذا التجانس

لا يقبل المناقشة لدرجة أننا إذا دفعنا بالبحث فيه إلى مدى بعيد فإننا قد نقضى على ما يحدد أشكال الفنون الجميلة ، بل والفن نفسه .

ليس من المستحيل أن نحدد القرابة بين الموسيقى والمعمار كما صورتها قصة «آمفيون» الذى كان يعزف على القيثارة فتتحرك الأحجار . «فن الواضح أن الموسيقى والبناء فنون تستطيع أن تستغنى عن تقليد الأشياء فى الطبيعة ، وهى فنون للمادة والشكل الخارجى فيها علاقات أشد قوة من تلك التى توجد بين الفنون الأخرى ، باعتبار كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها عمومية . . ذلك أن كليهما يقبل التكرار بصفته وسيلة قوية للتعبير ، وكلاهما يعمل بطريق التأثير الحسى لكبر الحجم والقوة فيهما ، التأثير الذى يجعلهما قادرين على جذب الحواس والعقل لدرجة الذهول . وأخيراً فإن لهما طبيعة خاصة من حيث إنهما يوحيان برفاهية تنتج عن تجميع العناصر فيما بينها وتنميتها نموا منتظما يجعلهما أقرب ما يمكن من الهندسة والتحليل . لقد نسيت أهم ما فى هذا ، أقصد الإنشاء ، ذلك الربط بين المجموع والتفاصيل ، وهو شئ يمكن أن تلمسه فى الأعمال الموسيقية والمعمارية أكثر منه فى فنون إعادة تصوير الكائنات المرئية نقلا ، وتلك التى تستعير عناصرها ونماذجها من العالم الخارجى ، والأمر الذى ينتج عنه ضعف معين فى النقاء ، وإشارة إلى العالم الخارجى ، وإحساس غامض يأتى عرضا » (٢٦) .

غير أن هذا التقريب لا يصل إلى جوهر كل من فنى المعمار والموسيقى ، لأن المواد الأولية التى يستخدمها كل منهما — نقصد الأجسام المادية من ناحية ، والنغمات من ناحية أخرى — تجعل من الأول فناً يتعلق بالمكان ، والثانى يتعلق بالزمان . وصحيح أن الزمان والمكان ليسا كما اعتقد بيرجسون قابلين للانفصال تماما . فالموسيقى مثلا — رغم كونها فنا زمنيا — تنطلق

فى مكان يتخيله السامع — خلقت « لترى وتسمع فى آن واحد » .. والكونتربوان عبارة عن خطوط وعن هارمونيات الأحجام ، ولا يدرك العقل تتابع النغمات إلا لأنه يدرك سيرها ، فالميلوديا ترتفع وتنخفض وتحلق كعصفور ، فى حين ينظر السامع بالأذن تطور سيرها » (٢٧) . هذا وتتضح الصفة المكانية للموسيقى عندما يستخدم الموسيقى طريقة العزف المعكوس حيث يتابع الموضوع مصحوبا بما يعادله ويماثله تماما بحيث يصبح هذا المماثل بمثابة انعكاس دقيق فى مرآة .

وفن البناء بدوره لا يمكن أن يتحقق خارج الزمن مادام يفترض حركة الأعين التى تستعرض مختلف أجزاء المبنى « وهو متحرك ، وليس بغير متحرك ، ديناميكى ، وليس بثابت هذه الحقيقة تستند إلى البصرية الطبيعية ، وإلى أن الرؤية لا نسير بالتوازن ، بل إنها تتابع الشىء ، لأن الرؤية المتميزة دائما ما تكون مختلسة للشىء ، حيث يظهر الخط المتعرج وهو يتحرك ، والحقيقة أنه لا يتحرك فى نظر الرائى فعلا ، بل إن العيون نفسها هى التى تتحرك حين تتابع هذا الخط » (٢٨) .

ورغم الاتصال بين الزمنية والمكانية فهما متميزتان ... وهكذا الأمر فى الموسيقى وفن البناء ... ولعل من المبالغة فى استخدام اللغة القول بأن « فن البناء زمنى لا مكانى » (٢٩) . لأنه إذا كان الزمن والحركة شيئين ضروريين لبحث تفصيل أجزاء مبنى معين فإن هذا المبنى يتقدم للنظر كله مرة واحدة ، باعتباره قد شيد ليعطى عن نفسه انطباعا شاملا ، وباعتبار فحص أجزائه أمراً الغرض منه تقوية هذا الانطباع وتنويعه . أما فى الموسيقى فالأمر على نقيض ذلك، لأنها بحكم شكلها ذات طبيعة تتابعية، مثلها مثل الأدب ، « لا ندرك فيها التفصيل وينتج تجميع العمل الموسيقى

إذا هكذا من الخاص إلى العام،ويكون الجهد الذى يطلب إلى السامع جهدا تركيبيا أو تأليفيا لا تحليليا » (٣٠) .

لهذا لا يمكن الحديث عن الموسيقى الموجهة للعيون إلا وهى ما تزال على الورق . أما عزفها أو إيقاعها وسماعها ، فهو يخضع قبل كل شيء لقانون عدم رجوعية الزمن ، حتى ولو كانت هذه الموسيقى تدفعنا إلى تخيل أشباح تسير أو تتحرك فى المكان .. وهكذا فهى تعطى نتائج مختلفة جداً عن نتائج البناء رغم أنها تستخدم التعادل كما يفعل فن البناء . فصورة زخرفية صغيره مقلوبة تزين مبنى ما تتطابق بالنسبة للأبصار فى ناحيتين تتكرر فيهما، ويمكن إدراكها فى سهولة. أما موضوع الموسيقى الذى تقلبه بالنسبة للسامع فلا يمكن إدراكه لأنه ليس صورة بسيطة تعكس الموضوع الأول فى مرآة فحسب ، لأنه يظهر كما لو كان مشوها أو مقلصا (٣١) ، ولا يمكن لغير المتخصص غالبا أن يدركه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن التكرار فى الموسيقى وفى فن البناء لا يعبر عن نفس الشيء ... فالرسوم المعمارية التى تتكرر تؤثر عن طريق وجودها معا،وبالتالى فهي تخلو من أى تأثير بالمفاجأة. أما فى الموسيقى فإن عودة الميلوديا تفاجئنا لأن المفروض فيها أن تكون قد اختفت ، ولكنها تختفى لتعود مرة أخرى .. ففى البناء نجد المضاهاة فى المكان . أما فى الموسيقى فنجد التتابع فى الزمن .

والموسيقى أيضاً — إلى جانب البناء — هى الفن الذى عمل أكثر من غيره على نمو الرياضيات، وأصلها — كما نعلم فى الغرب على الأقل — يرجع إلى فيثاغورس . فلقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن الأعداد هى جوهر الأشياء ونسيج الحقيقة ، وكما يقول هو : « منبع الطبيعة الأبدية »(٣٢) ، على أن تناسق العالم يأتى من علاقات عددية بسيطة،هى التى تنتجها الموسيقى، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها فى أغنية الصوت البشرى . ومن هنا كانت الرابطة بين الموسيقى وعلم الفلك ، تلك الرابطة التى لم يتمكن أحد

من إنكارها . ألم يتحدث أندريه جيد بشأن باخ عن « موسيقى فلكية؟ »

لقد تشبعت الروح اليونانية بالدرس الذى ألقاه فيثاغورس ، وتجد آثاره عند أفلاطون وأرسطو ، ثم انتقلت هذه الآثار إلى العصور الوسطى. التى تعتبر الموسيقى علماً تضعه فى « رباعى المعرفة » مع الحساب والهندسة والفلك . ولقد أولى كثيرون من محدثى العصر الحالى الرياضيات دوراً هاماً جدا فى النظرية الموسيقية ، فهاك لا يبنتز يأخذ فكرة معينة من سانت اوغسطين ويقول إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل انه يفعل ذلك ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد، ومع هذا فهو يستخدمها فعلا. فالموسيقى « تمرين لا شعورى على الحساب » . . ولنذكر أن من بين فلاسفة ماوراء الطبيعة الألمان ، هناك مثل هربارت — من كانت عندهم الأعداد والنسب هى العناصر الحقيقة للجمال الموسيقى » (٣٣) .

وهناك حقائق واضحة تثبت هذه الرابطة منذ أول نظرة ، فقد كانت تجربة الوتر الاهتزازى معروفة عند فيثاغورس ، كما أن قطعة الأمعاء تصدر رنين « الثمانى » عند ربطها من منتصفها . والخماسى عند ربطها من ثلثها و « الرباعى » عند ربطها من ربعها . وبهذا تكون الفترات الموسقية الرئيسية فيما بينها كالأرقام ١ — ٢ — ٣ — ٤ ، ويمكن تمثيلها بالنسب $\frac{٢}{٢}$ — $\frac{٣}{٢}$ — $\frac{٤}{٣}$. هذه الملاحظات صحيحة ، وخصوصاً إذا أضفنا إليها الظاهرة المسماة ظاهرة الرنين المتعدد التى ثبتت صحتها أيضاً فيما بعد بالتجربة العملية. فالوتر الاهتزازى يصدر إلى جانب رنينه الرئيسى نغمات جزئية تسمى النغمات الهارمونية ، والنغمات الأولى — بصرف النظر عن ازدواجات الثمانى : أوت — صول — مى ، تشكل التوافق لمقام كبير متكامل ، وهو العماد الرئيسى فى الهارمونى الكلاسيكى الذى كان يسميه رامو « الدفعة الأولى للطبيعة » . ولقد أولى اهتماماً كبيراً أيضاً « لدورة الخماسيات » . وقد رأينا

أن الخماسى يقابل الرقم ٣ وهو رقم كامل تماماً . إذ يمكنك الحصول على جاما كاملة ذات اثنتى عشرة نوتة إذا أنت أصدرت نغمة أيا كانت ثم سرت من خماسى إلى خماسى نحو السميك أو نحو الحاد على السواء . . أما النغمة الثالثة عشرة فهى تؤدى بك إلى تلك التى بدأت فيها أول الأمر . وكل هذا يمكن تصويره على شكل دائرة مرسومة فكيف إذن لا نقول إن الموسيقى تعتمد على العلاقات العددية البسيطة وهى الموجودة أصلا فى الطبيعة ؟ .

إن النتيجة النهائية لهذا تتعدى هذه الحدود . فقد كان من الضرورى أصلا أن تأخذ النظريات الموسيقية فى حسبانها الضروريات الطبيعية التى تتعلق بالرياضيات أو بالطبيعة ، وقد فرض الثمانى نفسه كمقياس للسلم الرنان ، لا لأنه ناتج عن تقسيم الوتر فى منتصفه ، بل لأنه يستجيب لفرق الارتفاع بين أصوات الرجال وأصوات النساء. لكن لماذا استؤصل ربع النغم، على الأقل فى الموسيقى الغربية إلا لأن من العسير إدراكه على الأذن عامة ؟.. ليس للعلم دخل فى الحقائق التى ترجع إلى تكوين الأعضاء الصوتية والحسية . ما من شك أبداً فى أن الرياضيات قد أدت للموسيقى خدمات جليلة ، فسمحت لها بوجه خاص بتحديد سلم النغمات وإكماله ، لكنها لكى تفعل هذا بالذات كان عليها أن تصحح الطبيعة وتعيدها إلى وضع تراه هى مناسبة .. وهكذا يصبح الرياضى مصلحا للحقائق الموسيقية بعد أن كان مشاهدا لها فحسب . . وبذلك أصبحت لدينا جاما تسمى جاما الفيزيقيين، بعد أن كانت لدينا الجاما الفيثاغورية وحدها ، ثم أتت بعد ذلك الجاما المعتدلة . فإذا كانت الرياضيات إذاً قد دخلت إلى الموسيقى ، فذلك لأنها وضعت فيها على الأقل بالقدر الذى كانت تدخل به سابقا .. وعلى أية حال فإن الجاما ليست مطابقة تماما حتى بعد تحسينها للبساطة العددية التى يحبها المتصوفون والفلاسفة ،ولا شك أن من الدقة أن نحدد اللحظة التى يتوقف فيها الشىء عن أن يكون بسيطا . . . على أن الصحيح أنه بمجرد الابتعاد عن الرباعى أو الخماسى تبدأ العلاقات العددية فى التعقد شيئا فشيئا .

هذا ولم يكن تدخل العلماء كبيراً لدرجة لم يكن هناك فيها فرق بين

معطيات الفيزياء ومعطيات فن النغمات .. فمثلا فى نغمة أوت مقام كبير فى الارتفاع تختلف النوتتان لا — سى — عن تلك التى تتطلبها نظرية الفيزياء ، فهذه الأخيرة تتطلب — بعد وضع أوت — صول — مى — فا — رى — أن نضع قيمتها ٤/٧ وهى غريبة فى النغم من حيث ارتفاعه بل وعن نظريتنا الموسيقية — وتحل النوتتان لا — سى # محل سى ٤/٧ لأسباب ميلودية . ومن أجل التقليد الشكلى فى هذه الجاما الثابتة ذات الأربع النغمات من الرسم الناتج عن الجاما الرباعية الأولى . وأيضاً تخرج الهارمونيكات ٧و١١ فى آن واحد من أنغامنا ومن كتاباتنا ولا تدخل إليها إلا بناء على التقليد المعروف الذى يجعلنا نعزف « فا » النغمة الحادية عشرة بنغم «أوت » رغم أنه فى منتصف المسافة بين فا ♮ فا # (٣٤) ، وهكذا لن نصل إلى إغلاق حلقة الخماسيات الا إذا دفعنا بإصبع الابهام دفعة خفيفة، والواقع أننا إذا بدأنا من أوت فإن النغم الخماسى الثالث عشر يعطينا سى # الذى لا يختلط مع أوت فقط الا بالنسبة للأذن ولإصابع البيانو .

على أى حال فإن الفروض الرياضية كانت اقل فعالية فى تاريخ الموسيقى من تقدم التنفيذ الموسيقى على الآلات فلماذا مثلا ظهرت الهارمونى متأخرة لهذه الدرجة مادامت مبنية على الأعداد ؟ لأن المختصين كانوا يجهلون استخدام المدى ، وذلك رغم ما كانت تتمتع به الرياضيات من حب، ولقد كان اختراع المدى عاملا على ترتيب عدة ميلوديات بعضها فوق بعض ، وهو الذى سمح بقراءة التجميعات الموسيقية قراءة رأسية ، وهو الذى أعد أيضا لظهور التوافق للوقت الذى أدخل فيه قضيب القياس ولماذا استخدم باخ الجاما المعتدلة ؟ هل كان ذلك ليرضى تفكيره الرياضى لأن قيمة نصف النغم يعبر عنها بالجذر $\sqrt[12]{2}$ ؟ إننا نعلم مع ذلك من المعاصرين أن باخ لم يكن يفكر لا فى الأعداد، ولا فى النسب العددية. إذاً فإن الذى كان يريده فى عملية الإصلاح التى كان قد شرع فيها هو إجراء تعادل تام بين أنصاف النغم الاثنى عشر التى تتكون منها الجاما، ومن هنا كانت رغبته فى نقل الأنغام وترتيبها إلى اللانهاية .

هذا التقدم فى التنفيذية الموسيقية ، لم تعاون فيه الرياضيات بشىء . بل إنها عرقلته فى بعض الأحيان ، وهى مسئولة بوجه خاص عن أن الموسيقيين إلى حوالى منتصف القرن الرابع عشر ومعهم أصحاب النظريات فى الجنوب الأوروبى قد أهملوا الثلاثى لأنهم كانوا غارقين فى أحلام فيثاغورية ، وبذلك أهملوا أيضا التوافق الكامل الذى يوجد فيه هذا الثلاثى . ولقد ظلت هذه الفترة النغمية (الثلاثى) إزاء الرباعى والخماسى كنغم غامض يمكن قبوله من قبيل التسامح فحسب ، ولو أنه اليوم يظهر لنا شيئا طبيعيا يدخل ضمن نطاق الهارمونيات الأولى . إننا نرى مدى ماكانت الموسيقى تفقد . . . ونرى أن النسبة العددية للثلاثى لم تكن ولا شك سهلة(*) .

ولكن لابد لنا من أن نؤكد أكثر من هذا ، فالرياضيات لم تتمكن من البقاء فى قلب الموسيقى ، بل إنها لم تتعد الخطوة الأولى نحوها ، فبين الموسيقى والرياضيات نفس الفرق الجذرى الموجود بين العلم والفن ، لأن دور رجل العلم هو إرجاع الظاهرة إلى ناحيتها العددية ، القياسية التى يتم التعبير عنها بطريق النسبة أو المعادلة . والظواهر النغمية تقبل هذه المعاملة أيضاً . لكننا نتساءل : هل كانت هذه الظواهر تقبل هذه المعاملة على نطاق اوسع من الظواهر البصرية إذا كان فن الألوان (التصوير) قد اصطبغ منذ البداية كما هو الشأن فى فن الأنغام بفروض رياضية ؟ على أية حال فإن الموسيقى لاتختلط بعلم السماع أكثر من اختلاط علم البصريات بفن التصوير . . . ويمكن القول فقط إنها — أى الموسيقى — تستعيد موادها الأولية من علم السماع ، لأنها لا تتبع ميدان الكم ، بل ترجع إلى مجال النوع . والتضاد بين اللونين الأحمر والأخضر لا يعتبر بالنسبة للعين علاقة ترددات الإشعاعات الضوئية . . . ونفس الشىء يقال عن الخماسية التى تدركها الأذن فلا ترجع إلى النسبة $\frac{3}{2}$ التى يدركها عقلا رجل الرياضيات.

(*) كان الثلاثى الفيثاغورى يعادل $\frac{81}{64}$. أما فى جاما الفيزيقيين فهو يعادل $\frac{5}{4}$

صحيح أن السمع والبصر يصطبغان بصبغة عقلية،وأن الموسيقى تفترض رؤية النسب ، وأن نفس هاوى الموسيقى تكون راضية عندما تكتشف وجود تماسك منطقى فى تسلسلات الأنغام المنتظمة . . . إلا أن النسب المقول عنها هذه ذات طبيعة أخرى غير طبيعة النسب العددية ، عندما تدركها الحواس حتى إذا كانت هذه الحواس قد دربت تدريباً عقليا . . . أضف إلى هذا أن تماسك العمل الموسيقى لا تحكمه القوانين التى تحكم الأعداد . وهكذا نجد أن العلاقة النغمية السائدة تستجيب جمالياً بطريقة التبرير المنطقى عن طريق التعارض بين الأمور . فإذا أعطينا نغمة أيا كانت، أصبح الأمر أن نجد نوتة أخرى تقف موقف الضد صراحة من الأولى ، دون خلط أو تقريب أو تعقد أو شك ، لتحدث معها رنينا وسط علاقة تتميز حدودها مع احتفاظها بالاكتمال والثروة والدسامة . . . وفى هذه الظروف يحسن طبعا اختيار نغم صول ... الخماسى (٣٥) وهكذا نرى أن الخماسى يجد قبولا فى آن واحد لدى الفيزياء ولدى الموسيقى ، لكن قبوله هذا لا يرجع فى الحالتين لنفس العـــلة . فالحقيقة الفيزيائية لن تكون بأى حال تبريراً ولا سببا للحقيقة الموسيقية .

والمبالغة فى التفكير رياضيا قد تؤدى إلى نسيان المهم فى الأمر ، أقصد كون الموسيقى فنا ، وكونها ترمى إلى تحقيق الجمال ، وفى هذا عمل بعيد كل البعد عن الرياضيات أيضا . على أن نسبة عددية ما لا يمكن أن تكون جميلة فى ذاتها ، وقد تكون لها جميع الصفات عدا الصفة الجمالية ، لأنها لا تبعث السعادة فى النفس كما تفعل الميلوديا أو يفعل التوافق الهارمونى . وبتعبير آخر لن تكون للنسبة قيمة فى نظر عالم الرياضة إلا من حيث كونها صحيحة . أما بالنسبة للفنان الموسيقى فلا . . . وإن صح التعبير نقول إن الموسيقى لا يهتم بالنسب فى ذاتها ، ولا يهتم إلا بالصفة الملموسة للنوتة والفترة أو للتركيب النغمى نفسه . وفى هذا ما يكفى للتمييز بين مجالى الرياضيات والموسيقى ، حتى ولو ظهرا كأنهما يتداخلان .

الزمن الموسيقى

إن المقارنة التى قمنا بها الآن بين الرياضيات والموسيقى تنتهى إلى نتيجة إيجابيةولو أنها تظهر كما لو كانت جافة. فالموسيقى فن تجمع النغمات بطريقة تبعث السرور إلى الأذن ، الأمر الذى ينساه الرياضيون . وهذا التجميع يتم ويكتمل فى الزمن ، وهذا ما يميز الموسيقى عن فن البناء ، وقد عرف القديس أوغسطين الموسيقى بأنها « علم الحركة » ، والحركة تضم الزمن إن هى ضمت فكرة العدد ، ويلاحظ هنا سترافنسكى « أن الموسيقى تنبنى فى التتابع ، وهى بالتالى فن زمنى ، فى حين أن التصوير فن فضائى ، والموسيقى تفترض قبل أى شىء تنظيما معينا للزمن ، أى « زمنية مزمنة » إن سمح لى باستخدام هذا التعبير الجديد » (٢٦) . ويقول رولان مانويل بتعبير أبسط إن الموسيقى « لعبة النغم والزمن » (٣٧) ، فحتى إذا اكتفيت بقراءة تقسيم ما ، أجد نفسى وقد اندمجت فى المدة ، فهناك إذا تجربة موسيقية للزمن ، أى زمن تنشئه الموسيقى وتعيشه الموسيقى ، وهذا هو ما نسميه الزمن الموسيقى .

فعندما نقول مثلا إن لدى الوقت — أو — ليس لدى الوقت — أو الوقت يمر بسرعة — أو يمر فى بطء . . . أو إن الوقت من ذهب الخ . . عندما نقول هذا عامة نحدد حقيقة معقدة للغاية ، بمعنى أن الوقت — أو الزمن الذى نمارس خلاله نشاطنا بأنواعه وتتم فيه أعمالنا ونحقق خلاله مشروعاتنا وتأخذ فيه أعمالنا ومشاغلنا مكانها . . هذا الزمن عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكولوجية والعلمية والاجتماعية . . ومهما يكن الأمر فإن الزمن العادى المعروف — وإن أمكن القول — هذا الزمن اليومى ، يشكل النسيج العادى لحياتنا .

أما الزمن الموسيقى فهو شىء آخر ، لسبب بسيط هو أن الموسيقى تؤدى بنا إلى الخروج من الحياة العادية . . فما إن تهبط عصا رئيس الأوركسترا

وما إن تبدأ أوتار الكمان فى العزف ، حتى يبتعد عنى ذلك الزمن الذى كان يطاردنى . . . ويتوقف ويلغى نفسه بنفسه ، وتتطاير آلامى ويذهب سأمى ولا أشعر بالأسف على ما مضى ، ولا بالضيق حيال المستقبل، وأترك جانبا زمن العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر فى سرعة خاطفة ، وأجد نفسى وقد دخلت إلى زمن جديد ، ملىء نقى لا يتبدل . . . وما كل شىء فيه إلا نظام وجمال ورشاقة إلهية ، تحملنى خلالها الميلوديا على أجنحتها ، وتلفعنى أمواجها فى جنباتها . . . وأصبح أسيراً لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأتحمل تطوراتها وأترك نفسى لها تسحبنى وتخضعنى .

والزمن يتضمن التغيير ، فهو ينتزعنا دائما مما مضى ولكنه يختلس منا ما لم يحدث بعد . ويكتب لافيل هنا يقول : « لا يوجد زمن إلا لكى توجد دائما فترة بين الكائن الذى نفكر فيه أو نرغبه والكائن المعطى لنا أو الذى نمتلكه » (٣٨) . . . وبهذا تصبح معجزة الموسيقى وسر السعادة التى تمنحنا إياها أنها فى نفس الوقت تخضع لهذا القانون وتحررنا منه ، على أنه لأن الظاهرة الموسيقية تنمو فى الزمن فهى تتطلب من المستمع أن يحتجز مختلف مراحلها بدلا من أن يفهمها دفعة واحدة، ويستخدم فى احتجازه إياها ذاكرته ، كما يستخدم فى انتظار مراحلها القادمة خيالا دائم اليقظة . ولقد ذكر أريستوكسين فى مطلع القرن الثالث قبل الميلاد هذه الملاحظة فقال « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين: أولهما تذكر مافات ، وثانيهما سبق ما سوف يحدث » وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ومن الخطأ أن نفسر هذا الكلام تفسيراً سطحيا يستند إلى تجربة الزمن العادى . فأنا عندما أصغى إلى الموسيقى ، تخرج الذكرى من أعماق الحنين للماضى ، كما تخرج الرغبة من قلقها الذى تعيش فيه ، دون أن أشعر بأنى فقدت شيئا ، أو أنه ينقصنى شىء ، لأن الحاضر يكفينى كل لحظة هذه

هى « القدرة الجارفة للعادة التى تتصف بها الموسيقى من حيث إنها تسبق الأحداث ، وهى واثقة بنفسها ، ومن حيث إنها تعد للمستقبل دون خطأ وتبنى للحاضر — كما يقول بول فاليرى — بشظايا المستقبل » (٣٩) . إنه انتظار ، نعم، لكنه انتظار «يعبر هنا عن ثروة الماضى الذى يغزو المستقبل مكونا نظرية من الإمكانيات تعيدنا إليه .. وفى اللحظة التى تولد فيها هذه الجملة تجدها تغطى هذا الانتظار، لكن أليست هى بالذات التى أثارت فينا هذا الانتظار الذى يبررها؟» . بالاختصار . فإن أصالة الزمن الموسيقى تنحصر فى « أن الماضى والمستقبل يبرران الحاضر بدلا من أن يحولانا عنه ، ولن يكونا هكذا أسفا أو انتظارا ، بل إنهما يلتصقان فى هذا القرب المستمر الذى يوجد فيه عمل الحاضر » (٤٠) .

ويقول لافيل أيضا : « إنه فى أرفع لحظات حياتنا ، وعند حدوث الانفعال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب، يختفى الشعور بالزمن والذى يتفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية ، لا المستقبل » (٤١) . . لكن هل هذه الأبدية هى التى يختص بها الله والتى تطابق طبيعته ؟ لا . . إنها طبقة زمنية تقرب من هذا «الوعد بالحياة الأبدية» الذى يجعل منه علماء العلوم الدينية حقا للصالحين، لكن يظل الزمن هو الزمن بتتابعه الذى لا يعود إلى الوراء، وقد خففته معايبه الموروثة . . . ولن يظل هذا الزمن بمثابة بيئة الأهداف التى لا تقنع ، ولا رمز المتابعة التى تصل إلى هدفها نهائيا ، بل هو بيئة الاستمتاع التى تظل مليئة بخير يتجدد دائما ويضفى السعادة علينا دائما ، والموسيقى تجعلنا نعيش فى زمن مشابه لهذا ، هو رمز وصورة ارضية للخلود دون أن يكون هو الخلود بعينه . . . وتطوره « لن يكون إلا تحليلا لشىء مكتمل نمتلكه ، لا يمكن أن يثرى أو ينمو ، ولا يمكن أن يهدف لشىء إلا للاحتفاظ بنفسه » . وتمدده هو « هذه الحركة السهلة التى يؤدى بها الكمال إلى كمال جديد مستمر وبهذا يعبر العمل الموسيقى عن خصب الشىء المكتمل الذى يجدد نفسه بنفسه » (٤٢) .

قلنا إن مأساة الوجود الزمنى تنحصر فى البعد بين الرغبة والتملك. الموسيقى هى التى تقضى على هذه المأساة لأنها تحول الانتظار إلى متعة وتولد الانتظار من المتعة، إذ يمكن أن نترك دون أسف سرور الدقيقة التى تمر إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار، وأننا سنبقى فى السعادة المتجددة دائما فى حاضر أبدى. والسعادة التى تقدمنا لها الموسيقى ليس لها أصل آخر غير هذا، وهى سعادة ناتجة عن الانتصار على الزمن ونزع سلاحه وتلاوة التعاويذ عليه واستنقاذه، لأنه لم يعد يحوى بالنسبة لنا أى تهديد، إذ يذهب دون أن يختطف منا شيئا، ويسرى دون أن يختفى. واللحظة الهاربة، وهى مع ذلك لحظة لا تتحرك، كسهم زينون عند فاليرى « تطير ولا تطير ». ولذا فالتجربة الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للكائن الذى يهدف إلى تغيير زمنيه القلقة إلى زمنية سعيدة، وهى تمكنه من تذوق الراحة فى الحركة والأمن فى التعبير. وهذا التوافق السرى بين الفرد ونفسه، وبينه وبين العالم الذى يسير فى طريقة للوجود يختلف عن طريقتنا ونعنى بذلك الأبدية.

فإذا كانت الموسيقى تنتزع الإنسان من الزمن العادى الكريه الذى يسير فيه نحو الفناء، أليس هذا إذاً لكى يغرق من جديد فى نفسه؟ وإذا كان زمنها قد أصبح أبديا، ألا يجب أن أبحث عنه، كما يبحث لنا الإنجيل عن مملكة الله، فى داخل نفسى بدلا من أن أحاول دائما إظهار مشاعرى خارجيا؟ هذه النظرية، يعزوها البعض إلى بيرجسون، وما من شك فى أنها تمثل ناحية من نواحى فكره، حيث تعود الاستعارات الموسيقية غالبا تحت قلمه، لأن الزمن العميق فى نظره نسيج الكائن الذى يترجم طبيعيا بالموسيقى باعتباره أصلا موسيقى. أما العمل الموسيقى فلن يفعل شيئا غير التعبير عن « الحركة الدقيقة للروح » والحياة الداخلية للمؤلف، التى تندمج والحياة الدقيقة للمستمع عن طريق نوع من التمتمة أو الرنين.

وهكذا تصبح « الميلوديا التى نصغى إليها وقد أغمضنا عيوننا ، وقد أخذنا نفكر فيها ، أقرب ما يمكن من أن نتقابل مع الزمن ، والزمن هو سيولة حياتنا الداخلية نفسها » (٤٣) .

غير أن مثل هذا التطابق بين الزمنية والموسيق لن يخلو من المعايب ، فماذا يمكن أن يكون موسيقيا بالذات فى « الحركة الدقيقة للروح » ؟ وكيف يمكن أن يعيش العمل الموسيقى بعد اللحظات العابرة للإبداع إن لم يكن هذا العمل عبارة عن نقوش تمثل زمن الموسيقى تمثيلا أمينا ؟ على كل فالمشكلة هى أن نعرف هل فكرة الترتيب المتوالى ضرورية أم غير ضرورية لكى ندرك الزمن ، وإذا لم نقع بالتالى فى خطر القضاء على الزمن نفسه إذا نحن استأصلنا فكرة الزمن . إذ يجوز « أن يختنق الزمن مع السيولة المطلقة » (٤٤) ، على أى حال لا بد أن نثق أن الموسيقى قد تختنق ، فهى لا شىء دون التقدم والدخول فى النفس العميقة ، بل إنها لا شىء دون التمييز والتكرار والتسلسل . . فالموسيق وهى تتطور تطوراً طليقا لن تكون إلا خلطا مطلقا ، وتقطعا مطلقا ، وتخبطا خالصا ، إن هى كانت ممكنة

وموقف بيرجسون من هذه الناحية أكثر تنوعا فى الحقيقة ، إذ ليس من المستبعد أن يجرى عنده تحديد أكثر وتوضيح أدق . فالاستمرارية بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة ، لكن هذه الاستمرارية مهما تكن ذات سيولة ، فهى ليست موضع اللامبالاة ، لأن الاندفاعات تصبغها بصبغة الحياة ، ولأن ضربات القلب تبعث فيها التقسيم ، ولأنها تخضع للتسلسل المنتظم . وتؤكد هذا إحدى الصفحات التى كتبها بيرجسون فى كتاب « الضحك » التى يتحدث فيها عن الموسيقيين فيقول : « إنهم يفهمون شيئا لا علاقة له بالكلام .. أوزاناً معينة من أوزان الحياة والتنفس تعيش فى أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعمق العواطف فيه . . . يفهمون هذا تحت هذه السعادة ، وذاك الحزن ، نظراً لأنها هي القانون الحى

الذى يتغير بتغير الأشخاص ..هذه الأوزان تتتبع نشوته وآلامه ، وآماله كلما استخلص هذه الموسيقى واستوعبها خالصة » (٤٥) .

فلنشكر بيرجسون لأنه أكد لنا بهذا الوضوح ان الموسيقى لا تعبر عن العواطف العادية : «هـــذه السعادة وذاك الحزن اللذان يمكن ترجمتهما بالـكلام . » . . لأن الذاتية التى تمد الموسيقى فيها جذورها أشد غموضا ، من هذه المشاعر السطحية ، ولأنه أوضح الأوزان الحيوية التى يشعر بها مؤلف الموسيقى فى قرارة نفســـه ، والمواقف العاطفية وترددات النغم النفسى « والقانون الحى المتغير بتغير الأشخاص وبآلامهم وآمالهم ونشواتهم » . . كل هذا يعيش فوق الانفعالات العابرة السطحية . مع هذا فالشىء الذى لا يقبل الوصف أو النطق به شىء ، والموسيقية شىء آخر . والحياة الداخلية فى ذاتها ليست ميلودية ولا هارمونية . وبالتالى لا يكفى « أن نستخلص » الحركة الدقيقة للروح لـكى نضع قطعة من الموسيقى ، بل لابد لهذه الحركة الداخلية أن تحصل على شكل ما أو أن تقبل شكلا ما ، وأن تنظم نفسها تبعا لخطة موسيقية وتصبح ميلوديا ، أى كائناً موسيقيا متميزا ، له وجوده الموسيقى الخاص به ، ومزوداً بمعنى موسيقى نابع من ذاته . وقد عرف هذا جيدا الفيلسوف الذى كتب « المنبعان » (بيرجسون) ، إذ كانت الموسيقى بالنسبة له مصدر إبداع وخلق عواطف جديدة تميزها وتحددها هى ، تدخل فى صيغتها وتنبع من بنائها .

يتحدث فاليرى عن الموسيقى فى مكان ما فيقول : « إنها تنسج لنا زمنا ندخل فيه حياة كاذبة تلامس ملامس الحياة الحقيقية » (٤٦) . فالزمن الموسيقى ، كالمشاعر الموسيقية ، تحدده الموسيقى ، وهو رنين خارج عن الزمن ، زمن خيالى ينشئه الموسيقى مستند إلى زمنه هو ، لـكنه يختلف وينفصل ويقوم بذاته مستقلا ، ولو أنه يظل محصورا فى حدود العمل الموسيقى ، لأن له

مثله ، بداية ونهاية . ويظل منقوشا فى بنائه ، مرتبطا بشكله ، لا ينفصل عن المادة الرنانة؛ فدور مثل الفالس أو « المارش » أو غيرهما يفترض تنظيما موزونا معينا ، وبالتالى تنظيما خاصا للزمن ، فتعتمد كثافته وسمكه وتمدد أو انكماش نسيجه ، وجفاف هذا النسيج أوليونته ... تعتمد على الصفة الميلودية أو الهارمونية . أما قوانين التأليف وتغاير الموضوعات والحركات السريعة أو البطيئة ، فلا تأثير لها فى تغيرات الزمن الموسيقى .

ومن المؤكد رغم هذا أن هناك أعمالا ذات أسلوب أكثر حرية وتلقائية ، مثل آداجيو موزار أوليدر شومان،تشترك وتتماسك عن قرب بالحالات التى يكون عليها ضمير المبدع.. ويميز رولان مانويل بهذا الصدد بين « نموذجين أساسين للموسيقى ، موسيقى غنائية أو متغنية ، وهى التى تفيد من الزمن بطريقة أيا كانت ولا تقيسه ، وهذه نموذجها الاداجيو . وموسيقى راقصة أو «مصحوبة برقص» وهى التى تمنح الزمن قياسا كما تقاس ضربات النبض أو دقات الساعة ... وهذه نموذجها « الالليجرو » . وبعد ذلك يقول إن « الالليجرو غالباً ما يندمج فى الزمن الحقيقى ، ويندمج الاداجيو فى الزمن السيكولوجى » (٤٧) . هذا ونجد نفس التمييز عند سترافنسكى .

أضف إلى هذا أن الأعمال الموسيقية التى تخضع لخطة زمنية موضوعية — مثل الفالس ذى القياس الثلاثى الزمن — لن تضم تعبيراً ما إن هى لم تكن قد أثيرت بفعل الوزن الحى غير المنتظر ، الذى تمدها به حركة الروح نقصد « التمبو » الذاتى لحياة الفنان . والحقيقة أن للزمن الموسيقى أنواعا بقدر ما يوجد من مؤلفين ذوى أصالة ، فالعالم الزمنى عند بيتهوفن ليس هو بعينه العالم الزمنى لشوبير ، وليس هذا بنفسه هو العالم الزمنى عند شوبان ، وليس هذا الأخير هو بنفسه عند فوريه .

هكذا لايمكن تحطيم الرابطة بين زمن الموسيق وزمن الفنان الموسيق. ولو أنهما لا « يتقابلان » أبدا، لأن المؤلف لا يخضع وهو يبدع عمله لسير حالاته النفسية، وعمله شيء يختلف تماما عن كتابته بدقة. فهو « يستخلص» كما يقول بيرجسون زمن موسيقاه من الزمن الذى يعيشه ويستخرج منه العناصر الموسيقية، أو القابلة للدخول فى إطار الموسيقى، نقصد تلك التى تقبل أن تتحول إلى موسيق. وهو فى هذا لا يأخذ فى اعتباره، لا المادة ولا ماتحويه زمنيته من محتويات نفسية، بل يكتفى بأن يحتجز الدفعة والرسم «الأرابيسك» والشكل الوزنى والديناميكى ويخلق عن هذا الطريق، فى روافد الزمن أنغاما من زمنه هو، فى النقطة التى تتقابل فيها متطلبات الشيء الذى يريد عمله واندفاعات حياته الداخلية ويصبح هذا الزمن الشكلى زمن العمل الفنى، الذى يصبح فيما بعد زمن العازفين والمستمعين حين يجيئون بقصد الاندماج فيه، كالمارة الذين يدخلون حلقة الرقص. » (٤٨).

الإنشاد الموسيقى

ليست الأبدية السعيدة التى تحملنا إليها الموسيق فى الحقيقة هدوءاً جافا، أو انعداماً للحياة، أو « نيرفانا » تبتلع كل عاطفة متحركة فى نوع من اللامبالاة الرفيعة. ألم نقل إن الصيغة الموسيقية يجب أن تكون مبهرة، رغم أو بسبب دقتها، وإلا أصبحت عدما ؟ وإذا كانت الموسيق — كما نعتقد — ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية، أليس من الواضح أنها تثيرنا أو تهدئنا، تمس إحساساتنا أو تبعث القلق فينا كيف شاءت ؟ أليست هى التى تحرك العواطف دون أن تترجم انفعالا محددا ؟ هناك إذاً إنشاد موسيقى، وتستطيع الموسيقى بناء عليه أن تعرف نفسها بأنها « توصيف أنشودى للزمن » (٤٩)، وفى ضوء هذا التعريف يعادل الموسيقى الفنان فى قيمته قيمة الإنشاد فى ذاته. ولنحاول هنا تحديد طبيعة هذا

الإنشاد ، وهو شيء لا يعدم علاقة بينه وبين إنشاد الشعراء والمصورين ، شيء — نقول هذا مرة أخرى — لا يعني استعراض العاطفة العادية .

ولطالما لوحظ أن للموسيقى قوة انفعالية خارقة ، ولطالما استخدمت هذه القوة ، وهي — أي الموسيقى — بين الفنون الأخرى ، الفن الأول الذي يؤثر في الأعصاب مباشرة رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا ، ويؤثر فيها باتصال وبطريقة جسدية تماما . ومجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر أو تطول يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والرئتين والشرايين والدم والعضلات، يبعث الاهتزاز في الجسم كله .. ومن باب أولى الميلوديا، بما تحويه من ثروة ومن منحنيات صاعدة أو هابطة ،ومن أنغام متباينة في الارتفاع الصوتي، ومن حركات سريعة أو بطيئة ، ومن إسراع أو إبطاء ، ومن وزن يندمج مع القياس أو يحطمه ، ومن تضاد بين الزمن النسبي للأنغام ، ومن تغير في القوة عن طريق التعرض القوى ، ومن الكريشندو (الصعود) أو الدكريسندو (الهبوط) وسلطان الهارموني على المراكز العصبية،وبالتالي على الجسد كله ليس بأقل من سلطان الميلوديا كما ذكرناه حالا ،سواء سيطرت علينا الهارموني وهي تداعبنا ، أو أخذت تمزق نفوسنا وهي تمثل المتعارضات، أو دفعت بتوافقاتها إلى أعماق أحشائنا . وما من شك أبدا في أن الموسيقيين يعزفون على أجسامنا كما يعزفون على أصابع الآلة الحية.

هكذا يصبح الإنشاد الموسيقي من قبيل المبدأ إنشاداً جسديا . ويتميز فن الأنغام الحركية أكثر من فن الخطوط والألوان ، أو من فنون الحجم والكتل ، فالموسيقي تدفع للسير والقفز . . . ولذا فهي شقيقة للرقص ، لدرجة أن أكثر أنواع الموسيقي تأملا أو أشدها استدعاء للتأمل توحي بتمثيل حركي قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات فحسب . ذلك أن كل شيء فيها حركي ، ولا يصبح للوزن والميلوديا والهارموني في توافقها أي

معنى إلا بفضل تسلسلها وتتابعها ، ما دام كل شيء فيها يثير الحركة . . . وتظهر هذه الحركة أحيانا بالأذرع والسيقان ودائما بالنسيج وأدق أجزاء الأعضاء الداخلية . وبالاختصار « لا ترجع علية وجود الفن الموسيقى إلى الحاسة السمعية للإنسان فحسب ، بل إنها ترجع كذلك إلى العلاقة المتينة الخاصة التى تربط بين الحساسية السمعية والحركية الحية ، وبوجه خاص ، الحركة النفسية » (٥٠) . والشيء الذى يسمى نشوة أو خمولا — أو إثارة — أو راحة، أو دفعا إلى أعلى أو إلى الأمام هو الأثر الذى تتركه الموسيقى. وكلها قبل كل شيء ظواهر عضلية وحركية .

هل من الممكن أن نوضح وأن نصل هذه الطريقة فى الفنية الموسيقية برد الفعل النفسى الجسدى ؟ يعتقد البعض أن هذا ممكن ويقولون إن « كل جملة صاعدة ترفع النغم العاطفى ، وإن كل جملة هابطة تخفض منها » (٥١) . هكذا يتكون « رافع السيف » عند فاجنر — وهو الذى يبعث فينا نشوة إرادة القوة — من مجموعتين ميلوديتين صاعدتين . والعكس فى مقطوعة « البطولة » وهى مقطوعة حزينة للأموات ينخفض فيها النغم ، وهى تنتج من مجموعتين هابطتين . ومن ناحية أخرى يلاحظ أن « كبر الفترة بين نغمتين يؤثر فى القوة الديناميكية تأثيرا يكبر كلما طالت الفترة . وقفزات الأنغام تثير قفزات ديناميكية تتولد فجأة ، وبالتالى تثير تنوعات مفاجئة فى النغم العاطفى . وذلك إذا سارت فترة السكون من السميك إلى الحاد فى اتجاه النشوة العالية ، وإذا سارت من الحاد إلى السميك فى اتجاه الهبوط» (٥٢) مثال ذلك مقطوعات المارسيز ، وأغنية الرحيل وموضوع قفزات الفاليرى عند فاجنر وبطولة سيجفريد عنده أيضا ، وكذا موضوع « مارش » المشاة ، كلها تبدأ بنفس الصيغة المثيرة، أى بقفزة صاعدة للنغم السائد القوى ، نقصد الرباعى الصاعد .

ويلوح أن التجارب المعملية قد أثبتت صحة هذه القوانين ، إذ تدل على أن تمدد العضلات يزداد بازدياد تردد النغمات المتغايرة ، وأن هذه الزيادة كبيرة بحيث لا يمكن قياسها بالدينا موميتر (مقياس الديناميكا) ، ولو أن هذه التجارب كانت سريعة وضئيلة إن هى قورنت بتعقد الظاهرة الموسيقية ، إذ أنه بالإضافة إلى ارتفاع النغمات ، تتداخل قوتها ومدتها وطابعها وطريقة ونوعية إرسالها ، وتنظيمها المتبادل بوجه خاص ، ذلك لأن تعبيرات اللغة الموسيقية تستطيع أن تقول ما تريد قوله عن طريق علاقاتها بما يسبقها وما يلحقها فى الحديث الموسيقى ، أكثر منه عن طريق مغزاها المجرد » (٥٣) . ولهذا فإن من الممكن تماما أن نعبر عن النشوة بجملة هابطة ، كما هى الحال فى موضوع « القديس فرانسوادى بول يسير على الأمواج» وكما يمكن التعبير عن الهبوط بجملة صاعدة كما هو الشأن فى «دراسة فا مقام صغير لشوبان » (٥٤) وكذلك فإنه « إذا كانت النشوة متناسبة مع طول الفترة الموسيقية ، نتساءل : كيف نفسر صفة الإثارة الكروماتية ؟ ولماذا اعتبر اليونان النغمة السميكة هى منطقة الانتشاء الحماسى بكل معناه ، تاركين جانبا استخدام أى مقياس للديناميكا ؟ » (٥٥)

هذا صحيح ، بل ونضيف إليه أن الصيغ الميلودية أو الهارمونية يتغير معناها بتغير العصور. إن الموسيقى تمارس تأثيرها فى الأعصاب ، ولاشىء يختفى بسرعة كما يختنق الشعور العصبى ، وهناك تنافرات جذب الآذان فى جيل معين ، وتجدها بالنسبة للجيل الذى يليه شيئا جافا . . ويجب أن نتسى ، بالإضافة إلى هذا ، أن التأثيرات التى تنتجها الموسيقى ترتبط بالنظرية الموسيقية السائدة ، فهى تتغير فى إطار نظرية أخرى كما تتغير فى معانى الكلمات فى نصوص مختلفة . فهكذا نجد « أن قفزة الرباعى ، مهما تكن قوية ، قد لا تدفع سيقان اليونانى ولا قلبه للقفز ، ولا تدفع رجل

العصور الوسطى لشىء لأن حاسة السمع لديه لم تتدرب على هذه النغمات البسيطة كما يحدث لنا نحن حيث نجد فيها ثروة ناتجة عن توافقين متوالين هما الرباعى والسباعى السائد الذى نفهمه مستترا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، وقد أصبح هذان التوافقان فى العصور الحديثة محور ارتكاز الموسيقى » (٥٦) .

على أى حال فإن القول بأن « الموسيقى لذة للروح لأنها دافع يولد النشاط فى الجسم » (٥٧) قول لا يكفى ، كما لا يكفى القول بأن الروح «فوق ظاهرة» وإن الإنشاد والموسيقى ترديد نفسى لاهتزاز جسدى ، لأن الإنشاد الموسيقى يذهب من النفس إلى النفس عن طريق الجسد ، وهو فى هذا يتمتع بطبيعة روحية أصلا وأساسا . على أن إدراك الموسيقى حسيا يفترض كما رأينا عملا عقليا، لكن العقل لا يلعب إلا دور الوسيط فحسب. ويقول سان سايان : « إن فى الفن نغمات . . شيئا يعبر الأذن كما تعبر الدهليز ، ويعبر العقل كما تعبر ردهة ، ويذهب بعيداً . . . » (٥٨) لكن إلى أين يذهب هذا الشىء ؟ هل يذهب إلى ما وراء آلامنا وسعادتنا وانفعالاتنا وعواطفنا الخاصة حيث تتجه الموسيقى إلى العاطفية البحتة ، إلى القوة الانفعالية للروح ، إلى القدرة على الإحساس نفسها ؟ لقد كان هذا رأى نيتشه، لكننا لا نؤمن به تماما . إذ يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك إلى حيث يختفى التمييز بين القدرات كما يختفى التمييز بين المشاعر والأفكار. إن الموسيقى تمسنا فى الواقع من جذور كياننا ،وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها فى محور ارتكازها ، وفى النقطة التى تنبع منها جميع أمانينا ، لأن الوزن الذى تنطوى عليه والقوة التى تحويها تصل إلى الوزن الحى الذى تضمه وإلى القوة العميقة التى هى كياننا . فإذا ما تخطت كل ما نحب ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه، ذلك الشىء الذى . . لا أدرى كيف . . ينبض ويتأوه ويأمل . . .

لكن هل نستطيع الوصول إلى سر كل حياة وكل كائن ، إن نحن استطعنا الوصول عن طريق الموسيقى إلى سر كياننا نحن ؟ وهل تمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقيقة التى تتغذى بها كل حقيقة فينا وخارجا عنا؟ هذا ممكن . . . «فالموسيقى — هكذا يقول بيتهوفن — كشف أرفع من اى حكمة،ومن أى فلسفة . . » وهو يقول أيضا إن«الموسيقى هى الوسيلة الوحيدة التى توصلنا إلى عالم أرفع ، ذلك العالم الذى يضم الإنسان والذى لا يستطيع الإنسان أن يضمه »(٥٩) ،الحقيقة أننا نرى الموسيقى ترتبط دائما بالدين . فالنشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقرب من كل ما يعصى على التعبير والنطق ، ومما لا يمكن التعبير عنه باللغة . . وفيلسوف من فلاسفة ما وراء الطبيعة مثل شوبنهاور قد يكون على حق حين يمنح الموسيقى صفة القدرة على إسماء المظاهر الظواهرية ، وعلى ضبط الشىء فى ذاته ، وعلى الاتصال بجوهر الطبيعة . ومهما يكن من آمر فإن الإنشاد الموسيقى يصبح إنشاداً كونيا ، فكل شىء يحدث فى لحظات معينة كما لو كانت الموسيقى تمنح الأوزان الداخلية فينا الوزن الاولى ، وهـــو قانون الكون . . ويلوح أنهـا توسع ذاتيا بحيث تبلغ حجم العالم وتعيد وضعها فى التناسق الكونى بعد أن تجمعها فى ذاتها وتخلصها من عراقيلها .

هذا ولا ترتفع جميع أنواع الموسيقى ولاشك إلى نفس المستوى من الروحية ، فالنفس البشرية تضم قمما ووهدات ، ومن هنا كان الازدواج فى الإنشاد الموسيقى ، ولذا قد يكون من الخطر أن يقارن الإنسان نفسه بالقوى الكونية ، ولذا حذرنا « باريس » من موسيقى الهلاك فقال : « هناك أنغام تذهب إلى محراب النفس لتبعث النشاط فى تعقلنا وجنوننا ، ولتضع فى نفوسنا خمائر نجهلها » (٦٠) ، وهكذا فالموسيقى قادرة على تهدئة غرائزنا ، لكنها أيضا تستطيع أن تبث فيها الهياج ، ويمكن

دائما تقريبا أن تلحظ وجودها عندما تريد أن تنزع من الإنسان سيطرته على نفسه ، فهى تساعد على إيجاد النشوة السفلى والنشوة العليا على حد سواء ، واللهو الخليع ، مثله مثل الصلاة لا يمكن إدراكها دون الموسيقى، وهاك الطقوس السحرية ، وغالبا ما تكون قاسية بذيئة ، فى الأديان السفلى . . لا تتم إلا فى جو من انتشاء جماعى تعمل على وجوده أنغام « التام تام » . كما كان محاربو العصور كلها يذهبون إلى المذابح على أنغام الطبول . . وعندما يقوم شبان اندفعوا فى قسوة نحو نهب قاعة مسرح بعد انتهاء حفل جاز ، لا يمكن أن نقول إن الموسيقى تلطف الأخلاق .

إنها تلطفها ما دامت هى الموسيقى ،أى مادامت تعمل على تنقية القوى الروحية والجنسية فتحركها إلى إنشاد موسيقى بحت . هذا ولا شك أن مؤلفى الموسيقى يتصفون بالسطحية أو العمق تبعا لنوعية روحهم ، كما يتصفون تبعها أيضا بالجدية أو الهزل ، أو بالعذاب أو الهدوء . ويقول فاجنر هنا «إنهم لا يستطيعون جميعا ان يذهبوا لاستشارة الله » كما فعل بيتهوفن عند كتابة رباعياته الأخيرة ، ولا يستطيع كل موسيقى على السواء أن يذهب بنا إلى قمة الهـــدوء الروحى الذى يوصلنا إليه جان سباستيان . وكم تطول المسافة مثلا بين باخ وأوفنباخ . يكفى أن الموسيقى تستطيع أن تحل أغنيتها فينا محل ثورتنا ، وتنقذنا من نفوسنا وتنقى حركاتنا الجسدية وتخرجنا من عالم المحسوس لتتجه بنا قليلا أو كثيراً إلى ملكة التأمل« فإن هى أضفت على الموسيقى لحظة تلقيت منها أجمل هبة مادامت تبعث التناسق فى نفسى ، أى الحكمة والتعقل بحيث ترتب قدراتى كلها ، بل وجسدى ، تحت سيطرة الحكمة ، وللحكمة اسم آخر هو الخير . . إننا لم ننته بعد من تفهم معنى تلك الصورة القديمة التى تصور « أورفيه » منقى النفوس بالهارمونى والتى تترجم الحقيقة .لا: إن الموسيقى لا توقظ فينا لا السعادة ولا الحزن . . فإن هى استطاعت الوصول إلى الهدف الذى ترمى إليه تماما لجعلت منا آلهة » (٦١) .

مناهج خارج المنهج

مادمت أصل إلى المكان المحدد وفى الميعاد المحدد ، فما من أحد يمنعنى من اقتطاف أزهار الطريق ، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة . هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا ، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرنان معنى مفهوما بذاته فحسب ، وعن طريق الصيغة، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذى لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى ، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة،ولن يكون عمله هذا موسيقيا. هذا هو منهجه الضرورى الإجبارى. أما ما يتبقى بعد ذلك فهو حر فى كل شىء يستطيع بالقدر الذى تسمح له به وسائله أن يصنع الألوان والأضواء والظلال وان يصف ويحكى ويصور ويطرق هذا الموضوع أوذاك — أى ، بالاختصار — أن يرسم لنفسه هذا المنهج الثانوى الاختيارى أو ذاك . ولن يضيع على المستمع فى هذا شىء بشرط أن تكون الموسيقى بالنسبة له أيضا موسيقى قبل كل شىء .

ولقد قلنا فى بدء هذا الفصل إن الاتجاه نحو القصص أو الوصف فى الموسيقى يوجد كثيراً لدى الموسيقيين ، وعندنا من هذا أمثلة نأخذها من النغم الجريجورى الموحد ، الذى يقلد ما يعبر عنه تماما ، كفكرة «أضواء» أو فكرة « عيشوا على الأرض » ، أو نأخذها من موسيقى عصر النهضة الذين استمروا فى هذا الاتجاه حيث لم يحدث أن تركوا يوما كلمات معينة مثل : « اصعد » أو « اهبط » دون أن يوضحوها برسم يناسبها . وباخ لا يتبع طريقة أخرى غير هذه . والحركات الصاعدة لآلة القدم فى الكورال الذى يصور « الطوفان » ومقامات السباعى فى كورال مقطوعة « سقوط آدم» كلها ذات قيمة تصورية.. كما أن الكروماتية (تعدد ألوان النغم) ذات الأنين، التى يستخدمها بيتهوفن فيما بعد تهدف إلى تصوير احتضار المسيح فوق الصليب . وهايدن يسمعنا فى مقطوعة الخليقة « زئير الأسد وتغريد

العندليب ونوح اليمام ». (*)

وهو يريد بالتأكيد أن يصور لنا هنا الألوان المنعشة فى الصباح حين يربط فى بداية الجزء الثالث بين المزمار والآلات الوترية . وعموما فإن تأثير الاوركسترا تمثيليا ليس بجديد .

على أنه يجب ألا نضع الرغبة فى الوصف حيث لا وجود لها ، وإذا كان العمل الموسيقى يحمل عنوانا ، فليس هذا بدليل على شىء، وغالبا ما يكون المؤلف قد بدأ مقطوعاته بدافع جمالى بحت ، ولا يدرك العلاقة بينها وبين شىء معين إلا فيما بعد . وهكذا يعثر على العنوان بعد تأليف المقطوعة أو خلاله ، فهذا هونجر حين كتب « باسيفيك ٢٣١ » ، لم يكن لديه أى هدف أونية لتقليد قاطرة السكة الحديدية،وهو يقول هنا : « لم تكن عندى فكرة أخرى غير كتابة حركة سيمفونية ما، فرأيت أن أقرب بين أجزاء الوزن وأن أباعد بين أجزاء الحركة . . ولم أبحث عن عنوان للقطعة إلا بعد ذلك ، عندما انتهيت منها . وأنت تعلم أنى أحب قاطرات السكك الحديدية كثيراً ، ورأيت إذاً أن أفعل مثلها فأسميت حركة مقطوعتى « باسيفيك ٢٣١ » (٦٢) . وقد كتبت عناوين « التقديس » لسترافنسكى ، و « الحمار الصغير الأبيض » لايبير — كما يشهد بذلك مؤلفوهم — فى نفس الملابسات .

وأحيانا تختفى نية الوصف قليلا أو كثيراً إزاء النية الموسيقية ، فلا يطلب الموسيقى من الشىء إلا أن يقدم له عنصرا ميلوديا أو هارمونيا يستخدمه . وقد كانت « العرجاء » مثلا فى نظر مؤلفها رامو فرصة لكسر الوزن كما كان نوح الطير فى مقطوعته « الدجاجة » لنفس الموسيقى ، وقد

(*) لن ننتهى إن نحن تحدثنا عن أصوات الطيور فى الموسيقى ؛ فقد أوحت الدجاجة لراموا أصواتا. أما هايدن فلم يأنف من إيقاع صوتها حين تبيض فى نهاية الرباعى العشرين وفى الليجروواندانت السيمفونية ، وقلدها موزار وروسينى وباخ ..

صورت تماما كما هى فى الطبيعة أولا ، كانت بمثابة خلية نسج حولها المقطوعة كلها على هيئة بناء شكلى له جماله فى ذاته . أما « الصيد » لموزار أولسكارلاتى فهو لا يصور لنا شيئا عن رحـــلة صيد ما . وعندما أسمى هايدن إحدى سيمفونياته « الساعة » وأخرى « الدب » لم يكن يقصد أى تصوير . . . كما أنه إذا كان صوت أقدام الحصان قد أوحى لبيتهوفن كما يدعى البعض باللايجريتو فى السوناتا ٣١ رقم ٢ بشىء ، فالحقيقة أنه لم يحتجز من هذا الصوت إلا المحرك الأول

وعلى كل ، فالواقعية فى هذا المجال لا يمكن أن تذهب إلى أبعد من ذلك .. إذ أن لغة الأنغام تختلف كل الاختلاف عن لغة الألوان فى التصوير ، ولذا فإن الموسيقى لا يقلد النموذج ، بل بالأحرى ينتج مرادفا سمعيا أنشوديا له ، وقد يكون من الخطأ صبغ شىء بصبغة بصرية دون أن يكون هذا الشىء قابلا لذلك . ولنذكر أن بيتهوفن قد كتب على رأس « سيمفونية الرعاة » : « هذا تعبير عن عاطفة ، وليس تصويراً » ، فالمنظر الواقع على ضفة النهير ، والعاصفة ورقصة الفلاحين وأغنية العصفور الصغير ، كلها تعبير عن حالات نفسية ، والشىء الصحيح بالنسبة للرومانتيكيين مثل شومان فى مقطوعة « منظر الأطفال » و « كرنفالات الفراشة » صحيح أيضا بالنسبة لمؤلفى الموسيقى ، لأن العالم الخارجى موجود بالنسبة لهم . فلنفكر فى « نبذات سيمفونية » — أو — « البحر » الذى لا وصف فيه لشىء ... وفى مقدمات البيانو « لديبوسى » ومنها « راقصات جزيرة ديلفا » و « الفتاة ذات الشعر الكتانى » و « هضبات انا كابرى » و « حدائق تحت الأمطار » و « خطوات على الجليد » ، نجد أنها جميعا لوحات موسيقية لا تصور شيئا ، ولكنها تنقل حالات نفسية معينة .

هل يعنى هذا أن نقول لكى نحكم على عمل من هذا النوع : إن عنوانه لا يفيد فى شىء ؟ لا أظن — لأنه من الضروريات لكى تكتمل المتعة الى يعدنا لها الموسيقى وهو الذى يهتم بالتقابل الغامض بين الإدراكات الحسية أن يكون هناك عنوان ، « ذلك أن التشابه بين النغم واللون إحدى الظواهر العميقة التى تنتمى إلى مجال اللاشعور . واللاشعور هو الذى يعاون فى خلق كل ما هو غير محدد واضح ، وفى إيجاد قلق الانفعال الموسيقى لدى المستمع العادى الذى لا يصغى إلى الموسيقى بأذن الفنان الذى يعرف ما هو « الكونتربوان » ، والذى ينصرف فى سذاجة إلى جاذبية المقطوعة الموسيقية . واللاشعور هو الذى يكشف لنا عن التناسق بين عالمين مختلفين، واللذة التى نجدها فى مثل هذا الشعور قد تختفى إذا تحدد واتضح هذا التناسق فى صور واضحة، بدلا من أن يظل غامضا فى إحساسنا . » (٦٣).

والقصيدة السيمفونية هى الموسيقى ذات المنهج بالمعنى الصحيح . ولقد اخترعها برليوز ولكنها لم تعش طويلا حيث اختفت فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين امتصتها موسيقى الباليه رغم ما اصطبغت به من بريق حيث إن من بين الذين مارسوها موسيقيين لامعين من أمثال ليزت وصانص وريمسكى كورساكوف وبول دوكاس وريتشارد شتراوس ، وحتى كلود ديبوسى . . وبظهور القصيدة السيمفونية أخذ الرجوع إلى معطيات غير موسيقية يسيطر ويحاول أن يوجد فى كل موسيقى . فى هذا النوع يسبق النقاش الموسيقى نفسها ، وهو الذى يحدد بناءها وأجزاءها المتواليه ، ولا يستطيع المستمع إليها أن يفهم شيئا إن لم يكن قد وضع تحت بصره البرنامج المفصل لها ، وهو برنامج أو منهج رسمه الموسيقى لنفسه ، كما يفعل برليوز فى « السيمفونية الخيالية » ، أو هو أيضا منهج يكون الموسيقى قد استعاره من أحد رجال الأدب ، كما فعل ليزت حين استعار « مقدماته »

من إحدى قصائد لا مارتين ، وحين استعار سان صانص أيضا « رقصة الموتى » من إحدى قصائد جان لاهور.

ويلاحظ اليوم أن علماء الموسيقى يهاجمون القصيدة السيمفونية بشدة ، باعتبارها تخضع للأدب وتعتمد أساسا على عناصر غريبة عن فن النغم ، وتنتج من هذه الرومانتيكية الخليطة التى تفسد الموسيقى بخلطها بالشعر والفن المسرحى والتصوير ، وبالتالى تصبح من وجهة النظر هذه « نوعا مجنسا » يشكل « كفراً بالمبدأ » الموسيقى الخالص (٦٤) . صحيح أن هذا الرأى يبين لنا فى وضوح مدى الأخطار المؤكدة التى تهدد الموسيقى لكن غالبا ما كان برليوز رجلا من رجال الأدب ، لأنه يريد ، مبالغا ، أن يوقظ عن طريق شروحه صوراً محددة وعواطف متميزة ، ومع ذلك فهو موسيقى أكثر منه أديب . يدل على هذا أن « السيمفونية الخيالية » لا تزال قائمة رغم عنوانها العتيق ، نحتجز منها الحد الأدنى من المناقشة الضرورية، ونصغى إلى موسيقاها ، إذ أن الشىء الوحيد الذى يجب أن يؤخذ فى الاعتبار فى نهاية الأمر أن تكون الموسيقى جميلة ، سواء كان أو لم يكن لها موضوع .. والعمل الفنى هو الذى يحكم عليه دون أن نفكر فى الكيفية الغامضة التى ولد بها . على أن « الكفر بالمبدأ » يمكن أن يؤدى إلى حقيقة صحيحة .. وهاهم أولاء المجنسون يملأون الشوارع ، وهم شبان على جانب كبير من الجمال.

مع كل ، فالمؤلفون الذين أولوا القصيدة السيمفونية أكبر الاهتمام لم يكونوا يهتمون بالمنهج لدرجة كبيرة ، لأنه كان بالنسبة لهم نوعا من نسيج سطحى ، أو خطة للتفكير أو مشروعا للعمل يشيدون فوقه عملا موسيقيا يكاد يكفى نفسه بنفسه . يشرح لنا سان صانص فى مقدمة كتبها

لمقطوعة « عجلة أومفال » موضوع هذه المقطوعة فيقول . « إن موضوع هذه القصيدة هو إغراء المرأة ، والكفاح المرير بين الضعف والقوة ، لكن ما « عجلة أومفال » إلا وسيلة اخترتها فحسب من وجهه نظر الوزن والسياق العام للقطعة . والأشخاص الذين قد يهمهم البحث فى التفصيلات يستطيعون أن يروا فى الحرف (ج) ، هرقل وهو يئن وسط القيود التى لا يستطيع تحطيمها ، وأن يروا فى الحرف (ه) أومفال وهو يسخر من الجهود الضائعة التى يبذلها البطل » إنها وسيلة ، وعلى أكثر تقدير رسم تقريبى أعد من أجل الموسيقى . هذا أيضا ما يبحث عنه الأب دوكاس فى قصة « الصبى الساحر » حيث يقول : « لقد اخترت الأنشودة الشاعرية التى كتبها جوته ، لأن طريقة قراءة القصيدة تتفق تمـــاما وصيغة الشرزو والكلاسيكية ، ولأن أغلب الأحداث لدى جوته يمكن أن تتجسد موسيقيا ، ومثال ذلك الجزء الخاص بالمكنسة المكسورة ، والتى يعمل شقاها على ازدواج ممارسة هذا الجزء وعلى مولد جملة تعبر عن لحن عائد » (٦٥) .

هذا ولن يكون النقاش حول موضوع اللحن عديم الفائدة ، إذ أنه — على أقل ما يمكن — يفيد فى شحذ خيال المؤلف الموسيقى ، وفى إثارة عقله ويده ، وفى توليد نشاطه الإبداعى ، وكما يقول المصور رينوار ، فى « إشعال قريحته » . كان هذا الشأن بالنسبة لليزت الذى يكتب قصائد سيمفونية ذات صيغة مكتملة تسيطر فيها الناحية الأنشودية على الرغبة فى الوصف والسرد . « وليس للمنهج هدف آخر — هكذا يقول — إلا أنه يشير مقدما إلى المحركات السيكولوجية التى دفعت المؤلف إلى خلق عمله إشارة على تجسيد هذا العمل فيها » . ويشير الموسيقى فيرمز إلى نفس الشىء وهو يتحدث عن دوكاس فيقول : « يلوح أن دوكاس لم يأخذ فى مقطوعة « آريان وذو اللحية الزرقاء » ، من الشاعر إلا عنصرا سريا

شحذ عقله ، وهو لا يتردد فى القضاء على الجرثومة الكلامية وخنقها تحت الازدهار السيمفونى بالأوركسترا، حين يبدأ خياله فى تلقى الدفعة الأولى. وما « آريان وذو اللحية الزرقاء » إلا قصيدة سيمفونية رائعة ، مكونة من أجزاء ثلاثة ، لا أهمية كبرى لألفاظها ، كما أنه لا أهمية فيها للأسطورة الفارسية التى منحت الحياة الموسيقية لمقطوعة لا يبرى . . فالقصيدة تعطى إشارة موسيقية للفنان الموسيقى ، والأوركسترا هو الذى يطرق الموضوع بعمق » (٦٦) هل هذا يعنى أن على المستمع أن يحرم نفسه من النظر إلى المنهج — أو أن يقرأه ثم ينساه حالا حتى ينصرف إلى الموسيقى نفسها؟ يجب هنا ألا نكون متعصبين ، إذ يمكن أن يكون معنى الموضوع مفيدا فى استمرار جذب الانتباه وفهم الخط العام للمقطوعة . أضف إلى هذا أن الموضوع ذاته يمكن أن يزيد من اللذة بشرط أن نضمن أولوية الموسيقى، وأن نتأكد من أن المنهج — أو الموضوع — لن يحول المستمع عن تذوق الموسيقى نفسها ؛ لابد هنا أن نصدق سان صانص ، وهو فنان لاشك فيه ، حين يرفع من شأن القصة التى تنطوى عليها السيمفونية. إنه يقول : « كم تكون الجاذبية عظيمة عندما تأتى لذة موسيقية خالصة لتنضم إلى لذة الخيال الذى يعبر طريقا معروفا دون تردد ، رابطة فى ذلك بين الفكرة والموسيقى . . . وهذا ما يحدث، مهما قيل ، بسهولة مطلقة . . . . لأن كل قدرات الروح تجد مجالا لنشاطها ، وكلها ترمى إلى نفس الهدف . . إننا نرى جيدا ما يكسبه من هذا . . ومن المستحيل على أن أرى أنه يفقد فى هذا شيئا » (٦٧) .

أما الشعر فهو لا يكتفى بالحصول — إن لزم الأمر — على موضوع من أجل الموسيقى . فكثيراً ما يشترك وإياه اشتراكا متينا. وإذا كان من

الصحيح أن هذه النظرية لا تنطبق على أدباء القرن الثامن عشر الفرنسى من أمثال ديدرو وروسووكوندياك ، وهى نظرية عادت فى القرن التالى على أيدى سبنسر،الذى يرجع كل انواع الموسيقى، حتى موسيقى الآلات، إلى تحرر الصفات التعبيرية للغة اللفظية ونضجها . لاشك أن كلام البشر يحوى عناصر تعبيرية نجدها فى الموسيقى ، وأن الانتقال من الكلام إلى الموسيقى يكاد أحيانا يكون غير ملموس . يقول سان صانص هنا « إن الكلام أنشوديا هو التغنى ، وهذا صحيح جدا لدرجة أنى حين أستمع إلى إنسان ينطق بأبيات شعر جميلة ، اجد أحيانا أنغاما أستطيع تسجيلها فى نوتة » (٦٨) . صحيح هذا لأن الأنواع الموسيقية التى يصحب الكلام فيها الموسيقى متعددة، ومنها الميلوديا المغناه أو المقدسة أو غير المقدسة ، والجوق المتعدد والاوراتوريو والأوبرا والأوبرا الهزلية إلخ . . . وليس من داع هنا لكى ندرس هذه الأنواع المختلطة باعتبارها أنواعا ثانوية ... لأن هدفنا هو البحث فى الطريقة التى طرق بها الموسيقيون النص لإنقاذ الموسيقى طبقا لمدارسهم وعبقرياتهم .

والموسيقيون الذين أعلنوا أفضلية الكلام على الموسيقى كثيرون ، تجدهم فى فلورنسا فى القرن السابع عشر ، ومن بين الروس فى القرن التاسع عشر لدينا مونترفردى ، ولوللى ، ومنه إلى جلوك ، ومن هذا الأخير إلى سيزار كوى . والأمر أحيانا أمر طبيعة خاصة للموسيقى نفسه ويقول كولينج فى كتاب « الموسيقى والروحانية » : إن هناك — إن صح هذا التعبير — موسيقيين لفظيين، كما أن هناك موسيقيين بصريين، يشترك الكلام رغما عنهم بتوتر كيانهم وأهدافه نحو الموسيقى » . وأغلب الأحيان يكون هذا متعلقا بمـــذهب تفرضه على الفنان البيئة المحيطة به

أو التقليد . ويقدم لنا جلوك فى هذا مثلا نموذجيا ، فقد أخذ أصحاب نظريه دوائر المعارف فى القرن الثامن عشر يؤثرون فيه إلى أن أصبح من رأيه « تحديد دور الموسيقى فى وظيفتها الرسمية ، وهى خدمة الشعر عن طريق التعبير دون تعطيل العمل المنطوى عليه الدور الموسيقى أوبعث البرودة فيه عن طريق زخارف لا فائدة لها ...» ثم يقول : « ولقدحاولت جهدى أن أكون مصوراً وشاعراً قبل أن أكون موسيقيا ، موسيقى ؟ حمداً لله . . . لأنه كان هكذا رغم المبادىء التى نادى بها ، ويدل عمله على هذا وخاصة حين لا تعمل الكلمات على السيطرة تماما وهو على كل حال يعرف وصفها، هذه الكلمات» فى النغم حين يتبع غريزته وينسى التعليمات ، وها هو يكتب إلى جويللار،مؤلف « لفيجنى فى توريدا » المتحرر يقول له : « فيما يخص الكلام الذى أطلبه منك ، أنا فى حاجة إلى أبيات من عشر مقاطع تضعها ، فى الأماكن التى أبينها لك مقطعا طويلا رنانا .. ثم أخيراً اريد أن يكون البيت الأخير قائما مهيبا ، هذا إذا أردت أن تكون متفقا وموسيقاى » . وجلوك فى هذا أقل انسيابا من لوللى الذى كان يؤلف موسيقاه قبل أن يتلقى القصيدة التى كان يطلبها من كينو ، أو من جلينكا الذى كان يكتب موسيقاه أولا عن « الحياة القصيرة » ثم يكيف الأقوال بها بعد ذلك.

والحقيقة أن جلوك يعمل بطريقة لاتتفق دائما وما يقول ، لأنه يخضع النص للموسيقى . أما رامو فهولا يخفى من نواياه شيئا ، حين كان يفخر بأنه يطبق « لاجازيت دى هولاندا » ليجعل منها موسيقى ، ويحكى عنه أن إحدى الممثلات أرادت أن تبطىء من الحركة ، فى عزف مقطوعة « الفرسان المتجولون » ليسهل الإلقاء ، فقال لها رامو : « لا يهم كثيراً أن نسمع كلامك مادام المستمعون يستمعون إلى موسيقاى » (٦٩) . . وقد يكون

الكثيرون من مؤلفى الأوبرا من رأيه هذا ، وهم الذين يكتفون عامة بالقليل جدا من الكلام المصاحب للموسيقى ، وعلى رأسهم موزار الذى نعرف آراءه فى هذا ، حيث يقول : « يجب بالضرورة فى الأوبرا أن يكون الشعر ابنا مطيعا للموسيقى . على أنه فى أشد المواقف فظاعة ، لا ينبغى أن تعمل الموسيقى على إيذاء الأذن ، بل عليها أن تسحرها وأن تظل موسيقى ، حكمها هنا حكم العواطف، سواء كانت شديدة أم لا ، لا ينبغى التعبير عنها بشكل يؤدى إلى التقزز . » (٧٠)

وفاجنر الذى يقول بأنه شاعر ومؤلف مسرحى بقدر ما هو موسيقى يؤكد دائما أن الموسيقى هى التى تقوم بالعمل كله . فهو يقول : «لا ينبغى أن تدخل الموسيقى فى المسرحية بصفتها عنصرا بسيطا إلى جانب العناصر الأخرى ، بل لا بد أن نرد لها هيبتها الأولى ، وأن نرى فيها ، لا مساعدة ولا منافسة ، بل أما للمسرحية » . ولقد فعل هذا فى مقطوعته هو . . حين انتقل العمل الفنى الذى أبدعه من المسرح إلى الكونشرتو بعد أن اتضح له أن الناحية الشعرية قد أخذت تعرقل موسيقاه ، وإلى أن ظهر هذا العمل فى نهاية الأمر كعمل عظيم . . كعمل قام به واحد من أكبر مؤلفى السيمفونية فى جميع العصور.

هناك إذاً حلان : إما أن نخضع الشعر للموسيقى ، وإما أن تخضع الموسيقى للشعر . لكن لدينا حلا ثالثا : وهو الربط بين الاثنين ربطا وثيقاً بحيث يتداخل كلاهما فى الآخر ويمتزجان ليصبحا حلا واحداً وحيداً . . . ولقد كان مونفردى أول مؤلف موسيقى نجح فى تحقيق هذا التوافق تحقيقا كاملا . وقد كان النجاح أيضا حليف الليدر الألمانية والنمسوية ، بحيث كان التوافق متكاملا بين الشعر والموسيقى لدرجة أصبحت معها الترجمة عاملا يهدد العمل الفنى الذى يجمعها بخطر الزوال . لأن الذى يحدث هنا هو أن كل كلمة «تحفر فراش الميلودية التى تلوح كما لو كانت تسيل فى الكلمات(٧١)»

ويحاول ديبوسى جـــهده أن يصل إلى نفس الهدف فى مقطوعة بيلياس(*)وفى ميلودياته الإنشادية، وتبعه ولحقه فىهذا فوريهوجونوود وبرالكورافيل وبولانك . . وهو فى هذا يقول : «إن خط الأنغام العالية يختلط بالميلودية كما يحدث فى الاوركسترا حين تذويب آلتان لتصبحا آلة واحدة ، وهنا لن تكون للكلمات أو للميلودية ، كل على حدة خاصة بها ، لأن الذى يحمل المعنى هو نتاج هذا التداخل،والمعنى هنا معنى موسيقى بحت وما كان عبارة عن كلام أوسرد أحداث أو تعبير عن عواطف أو أفكار أصبح موسيقى فحسب ، وهكذا يتم تسخين الرمال لدرجة معينة حتى يصبح زجاجا (٧٢) . هكذا تكون الموسيقى قد امتصت النص ولو أنها تظل فى وضعه موضع الاحترام . ولهذا كان فوريه يفضل الشعراء المحايدين مثل ارمان سلفستر عندما لا يكونون ، مثل فرلين ، متحدين وعبقريته هو ، ولهذا نجد فرقا كبيرا بين نسختى «الماندولين» لكل من ديبوسى وفوريه ، فنسخة ديبوسى تغمرنا فى عالمه هو . أما الثانية فتغمرنا فى عالم فوريه . ولهذا إذا كانت إحدى الميلوديتين المكتوبتين بنفس الكلام — مثل «جرين» من تأليف فوريه وأخرى من تأليف رينالدوهاهن — . . إذا كانت إحداهما أحسن من الأخرى ، فذلك لأن الصفة الموسيقية هى التى ترفع من قدرهـــا فالكلمة الأخيرة للموسيقى . . . ولقد صدق شوبان ، سيد «البيد» الذى لا يبارى حين قال : «أريد أن أنفجر بالموسيقى» .

(*) يقول ديبوسى بخصوص بيلياس: يتعود المستمع عند سماع مقطوعة الشعور بطريقتين من الانفعال ، يختلفان : الانفعال الموسيقى من جهة والانفعال الشخصى من جهة أخرى ، وهو يشعر بهما بالتوالى ؛ وقد حاولت إذابة هذين الانفعالين معاً وجعلهما متوازيين ، انظر جريدة الفيجارو عدد ١٦ مايو ١٩٠٢ .

الفصل الرابع

عالم الفن

يقول أوسكار وايلد : « إن هناك عالمين ؛ أحدهما قائم دون أن نتحدث عنه ، ويسمى عالم الواقع ، لأنه مامن ضرورة للتحدث عنه، لكى نراه ، والآخر هو عالم الفن ، وهو الذى يجب أن نتحدث عنه ، لأنه لن يكون موجودا إلا إذا تكلمنا عنه » لاشك أن مثل هذا التعريف مصطنع ، لأنه يصطبغ بصبغة علم الجمال فعالم الفن ليس الوحيد الذى يحتاج إلى الحديث عنه حتى يكون موجودا . أليس دنيا الحقيقة ، ودنيا الأخلاق كذلك عوالم غزاها الإنسان ؟ وهل هى أقل واقعية أو أقل تماسكا أو أقل ضراوة من عالم الفن حتى تحتاج إلى توليد نفسها بنفسها واكتمال ذاتها من حيث علاقتها بكياننا من كل نواحيه ، فعالم الجمال إجمالا ليس إلا إحدى الممالك فى كون من القيم أكثر اتساعا .

مع هذا فما يقوله وايلد يبرر نفسه ؛ بمعنى أن الفن — والفن فحسب — يؤدى إلى خلق عالم ملموس ، متميز عن الطبيعة ومنافس لها . والحقيقى منه ، ذلك الذى يتمثل فيه اكتمال العقل والأشياء كلها ، ذو وجود عقلى خاص . فإذا كان الخير لا يتحقق إلا فى الأعمال والسلوك البشرى ، فإن الجمال — على عكس ذلك — يتجسد فى الأشياء المرئية الملموسة المسموعة، والتى تدركها الحواس ، ولو أن نوعها وتميزها وقدرتها على الإدهاش والإشعاع تمنع من أن تختلط بكل ما يمكن أن تنتجه يد البشر من أشياء أخرى . ولقد دخلنا إلى هذا العالم الغريب حين تطرقنا هنا إلى الحديث عن فن التصوير والشعر والموسيقى . ولنحاول الآن أن نحس من تعريفه

طبيعته أكثر مما فعلنا . وأن نغرس فيه بعض الجذور ونحدد كيانه الوجودى كما نوضح العلاقة التى يقيمها بينه وبين عالم الكائنات الطبيعية .

اللذة الجمالية

إن اللذة الملموسة هى التى تكشف لهذا الحيوان ، الذى هو أنا ، عن عالم الاحتياج والغريزة . ولذة الفهم تحدد استعدادى العقلى للدخول فى عالم الأفكار ، أما اللذة الجمالية فهى التى تشهد بأنى أستطيع الوصول إلى عالم الفن ، وهى بهذة الصفة قادرة على إرشادى عما يتعلق بهذا العالم نفسه ، وهى لذة مركبة، لكل من الجسد والروح نصيب فيها ، ولهذا السبب تأرجح الفلاسفة دائما بين الحسية والعقلية . غير أن كل ماذكرناه إلى الآن يسمح لنا بأن نرفض هذه النتائج الفلسفية المبسطة لدرجة مبالغ فيها ، لأنها ، أى هذه النتائج ، وإن كانت صحيحة من نواح معينة ، فإنها تترك الجوهر دون البحث فيه .

إن الحسية فى حقيقتها تعنى وجود اللذة الجمالية متضمنة فى الإدراك ذاته ، كما تعنى أن هذه اللذة تحدث رنينا فى الجسم كله . فإذا شكلنا عن طريق التطابق فكرة جمال غير حسى ، نجد أنه ليست لدينا أى تجربة فى هذا ، لأن الجميل هو الذى يسر النظر والسمع واللمس العضلى أحيانا . والشعور الذى ينتج فى الحواس ينتقل إلى الجسم . ويقول جيمس هنا : « إن ما يمكن أن نحس به فى اللحظة التى يشرنا فيها الجمال عبارة عن وميض ، ودقة فى الصور ورعشة وتنفس عميق وخفقات فى القلب وهزة فى الظهر ودموع تأتى إلى العيون، وألم فى أسفل البطن . . وعدا ذلك من آلاف الأعراض التى يمكن تسميتها» (١) .

وبحث آخرون بدقة فى أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة بالجمالية الحركية ، فقد اكتشف بيرجسون — وهو على حق — « أن الإدراك الحسى نوع من الراحة والسهولة فى الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذى يبذله الفنان ينحصر فى « تحديد الحركات التى يقلدها جسمنا آليا » ، رغم أنها خفيفة ، بحيث تضعنا فجأة فى « الحالة السيكولوجية التى أثارتها والتى لا يمكن تعريفها أو تحديدها » (٢) . وقد رأينا أن هذه « الحركات العامة الجسدية تتدخل فى الموسيقى ، وأنها ليست غريبة عن السرور الذى نشعر به إزاء فن البناء والتصوير والنحت . ولقد صدق شعر فاليرى الذى يقول فيه : « إن الحسناء تشعر أمامنا أن سيقانها نقية » (؟) ، بمعنى أن هذه الظاهرة التى نسميها « التمتمة الجسدية » هى تلك التى « أسر إليه بها أحد المثالين من أنه لم يكن بمستطيع أن يمنع نفسه إزاء تمثال الرحيل للمثال رود من أن يقلد حركة التمثال عن طريق الحركات التمثيلية الصامتة » (٣) .

فما من خطأ فى كل هذا ، لكن ما من شىء يتعلق بالجمال فيه ، لأن الوصف الذى يقدمه جيمس ، وإن كان صحيحا فهو صحيح لعدد كبير من « الانفعالات » الرقيقة « الأخرى » . فعدوى الحركة حقيقة عادية نعرفها جميعا ، حقيقة عادية تأتى من التوافق الغريزى الذى يشعر به متفرج فى مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر هاو من هواة الفن وكم من أشياء تعيش خارج نطاق الجمال ، ومع ذلك تبعث السعادة إلى الحواس . . ومع كل ، فمهما يكن الجسد مشتبكا فى اللذة الجمالية ، فإن هذه اللذة لا تقع فى إطار الحواس أساسا . ولقد أمكن لبعضهم أن يقول عن الموسيقى : « إن أمعاءنا هى المسئولة عن كل شىء تقريبا » (٤) عن كل شىء عدا ما لا يمكن قياسه أو التعبير عنه ، نقصد سكر النفس ونشوة الروح .

أما العقلية العلمية فهى لا تجهل المعنى الروحى للذة الجمالية « ولكنها لا تستطيع فهم أصالتها لأنها تبرر وجودها بحب معرفة الأمور . فما من شك فى أن الشيء الجميل شيء يختص به العقل ، ولن يصعب علينا أن نثبت أن إدراك الجمال فى جميع الفنون،ومنها الموسيقى، مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما . ويقول بوسويه: «إن الجمال لا ينحصر إلا فى النظام ، أى فى الترتيب والنسب . . . وهكذا فهو ينتمى إلى العقل ، أى إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال » . ونجد نفس المذهب عند « كانط » رغم الفرق الكبير بينه وبين بوسويه من حيث الفلسفة واللغة . والمؤكد أن للجميل صفة تتلخص فى تحقيق التناسق بين الحساسية والفهم العقلى ، إلا أن الحكم المبنى على الذوق يرجع إلى العقل نفسه ، ويتميز التأمل الجمالى إذن تميزاً واضحاً عن مجرد الاهتزاز العاطفى.

مع هذا فلذة المعرفة تعتمد أساسا على القدرة على التجريد ، وهى التى تمكننا من تخطى المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها ببعض . وهل يجب أن نكرر ما قلناه من أن المتعة الجمالية تأتى عن طريق الحواس وقد أضاءها العقل المفكر ؟ . . إننا نوافق على هذا، لكن هناك شروطا لهذا .. ولنقل بتعبير نستعيره من « كانط» : إن الجميل هو الذى يبعث السرور بصورة كلية وبدون تصور محدد . . وهو الذى لا يقبل الانفصال عن تتابع الأنغام أو المقاطع التى تطرق أذنى ، وعن الألوان التى تقع تحت عينى . فالشكل الملموس لا يحوى شيئا آخر غير ذاته ، وما من شيء يمكن أن نبحث عنه خلف اللوحة أو فيما وراءها، وما اللوحة برمز أو بنفاية . هذا سبب نذكره عرضا ضمن الأسباب التى تسمح لنا بالتمييز بين التجربة الجمالية والتجربة الصوفية ولو أن بينهما تعانقا وتشابها كبيرين : بمعنى أن حواس المتصوف مختلطة ، فى حين أن حواس الفنان مفعمة

من جهة أخرى نقول إن العقلية ليست هى كل الروحية ، فالروح أكبر من العقل ؛ لأنها تستطيع أن تعاونه ولكنها تستطيع أيضا أن تضايقه ،ولنتذكر هنا قصة الروح والعقل(آنيموس وانيما — لكلوديل). ويجب إذا أن نحذر من مطابقة العملية العقلية التى تصل بنا إلى طريقة تنفيذ العمل الفنى ، بالسمو الروحى للكائن كله ، وهو السمو الذى يربطنا بجمال هذا العمل . « إن فهم الموضوع الموسيقى فهما يختلط به الحب شىء آخر ، معناه الاستعداد للتخلص من آلام الحياة، وإدراك « دعوة للرحيل». إنك تسمعه يدق على باب الشعور دقة تفتح أعماقه وتبعث إلينا راحة نفسية . إن هذه الهزة للذات صفة تحررية . فنحن نتنفس بحرية، أو بالأصح نتنفس فى جو آخر »(٥)

صحيح هذا بمعنى أننا إذا عممنا ما قاله الأستاذ برادين عن اللذة الموسيقية ، لقلنا إن اللذة الجمالية لذة « تسلب اللب » ، ولعل هذه هى الطريقة الوحيدة لترجمة تلك التجربة الوحيدة فى نوعها ؛ إذ « نحن نسمى ما يخطف لبنا حقا شيئا جميلا ،وليس لدينا مبدأ آخر للجمال غير هذا(٦). والأمر بمعناه المباشر أمر نشوة تنتزعنا فى هدوء وبقسوة فى آن واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل . كان جوته يقول : إن « الشعر خلاص » لأننا نخف فجأة وتتخلص بمعجزة من احتياجاتنا ومشاغلنا وخيبة آمالنا ورغباتنا . . وتتخطى فجأة متاعبنا وكل ما يشغل بالنا هنا وتفاهة الوجود ، وننسى آلامنا وملذاتنا ، إذ أن ملذاتنا ذاتها عديمة القيمة وتنفجر كما تنفجر فقاعات الصابون إزاء السعادة التى تسيطر علينا الآن .

ما الذى حدث إذن ؟ حدث أن الإدراك الحسى قد أصبح بصفته الوسيلة العادية للقيام بعمل ما . . أصبح أداة للتأمل تعمل لصالح هذه « المفاجأة الإلهية » . وحدث أن خلصنا « الانفصال السرى حيال الأهداف

التكيفية بسرعة خاطفة من الحقيقة ودخلنا فى حلم صلد متماسك ، وقد ارتفعنا نحو إعجاز موجود فى مكان آخر . وخاصية سلب اللب التى يختص بها الفن تعنى قدرته العليا على القذف بنا فوق عالم الأشياء عن طريق التخريب المادى العجيب الذى يصيب به الحواس التى تهدف أصلا إلى أن تقدم لنا هذه الأشياء تقديما تمثيليا » (٧) ولن تصبح الأشياء إذا بالنسبة إلينا فرصة للعمل وإرغاما عليه ، بل نرى المنظر كما لو كنا فى المسرح .

الواقع أن اللذة الجمالية لا تسلبنا من هذا العالم إلا لتكشف لنا عن عالم آخر ، وتعدنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والكمال والنشوة والهدوء الذى نهدف إليه شعوريا اولا شعوريا ، ولذا فإن الملذات الأخرى لا تستطيع إلا أن « تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد » ، (٨) فى حين أن اللذة الجمالية تملأ كياننا الروحى وتكشف عن مطالبه ، فى حين تشبعها فى نفس الوقت . ولهذا كان التأمل الجمالى علاجا عظيما لضجر الحياة ، ولا نقصد هنا « الضجر العابر أو ذلك الضجر الذى نرى منبته أو هذا الذى نعرف حدوده ، بل نقصد الضجر الكامل ، السأم الخالص ، السأم الذى لا يرجع إلى سوء الحظ أو إلى العجز ، والذى لا يختفى بظهور ظروف طيبة ، أى ذلك الذى لا مادة له إلا الحياة نفسها . . . إنه هذا الضجر المطلق الذى هو فى ذاته الحياة عارية عند ما تنظر إلى نفسها بوضوح » . (٩) .

إنها سعادة فى الواقع جنانية . . سعادة مبكرة رغم ذلك لا يعيش فيها الإنسان وقد انتشى تماما ، بل إنها قصيرة ، إذ أن الحلم ينتهى حال انتهاء الحفل الموسيقى الذى تحضره ، أو حال خروجك من المتحف ، وسرعان ما تجد الحقيقة اكثر قسوة وأشد بؤسا . . . . فإذا كانت اللذة الجمالية تهدىء من ضيق الحياة ، فإنها كذلك تشحذها وتحييها لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعية ما يسمى واقعية .

ولكن هل تكون اللذة على الأقل دون عيوب في حالة كونها مستمرة ؟ ليس دائما ، وبخاصة عندما يكون الجمال أعلى جمالا . لسنا هنا من رأى الأستاذ برادين ، ولو أنه كان يظهر لنا على حق حين يتحدث عن الحب . فهو يقول : إن المرأة رمز و « شيء جسدى تخترقه العاطفة كما لو كان سهما ، شيء يحل محل الشيء الحقيقي الذى يتجه إليه الإعجاب والتقديس دون أن يعرفا أنهما يفعلان ذلك » (١٠) ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن الجمال الذى يرتبط بالحب ارتباطا وثيقا . فالأهداف تقابل العمل الفني « في طريقه » ، وحتى عندما يتوقف عنده فإنه يشعر شعورا غامضا بأن حدوده لا تقف عند هذا الحد . ومن هنا كانت سعادة التأمل الجمالى مختلطة بتعاسة لا اسم لها .

هكذا يعمل الشيء الجميل على إسعادنا ولنها كنا فى آن واحد، ولطالما لوحظ أن أعظم الأعمال العلمية توقظ لدينا حنينا لا يقاوم . ويتردد على ذاكرتنا هنا نص شهير من بودلير، ويوضح، ضمن نصوص أخرى كثيرة ، الناحية التى لا يشك فيها أحد من التجربة الجمالية ، التى لا يمكن لشيء أن ينفيها حيث يقول : « إنها هذه الغريزة المدهشة ، الأزلية للجمال التى تجعلنا ننظر إلى الأرض ومناظرها كملخص أو تقابل للسماء . إن العطش الذى لا يروى لكل ماهو فيما وراء الدنيا، والذى تكشف عنه الحياة لهو أقوى دليل على أبديتنا . والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر . . عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الأشياء العليا التى تقع فيما وراء القبور وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع الى حافة العيون، فإن هذه الدموع ليست دليلا على سرور مبالغ فيه ، بل هى بالأحرى شاهد على ضيق قد اهتاج ، وعلى توتر فى الأعصاب، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتملا . تريد أن تصل حالا على هذه الأرض نفسها إلى جنة تكشفت » (١١) .

الفن واللعب

« إلى أى مكان كان خارج هـــذا العالم » فالقدرة على « الهروب » تسمح بالتقريب بين الفن واللعب ، لأنها صفة مشتركة بينهما ، فكما أن هناك عالماً للفن ، هناك أيضا عالم للعب تشترك فيه الفتاة الصغيرة التى تحدث دميتها ، والطفل الذى يدفع بحصانه الخشبى ، والشاب الذى يلعب فى مباراة كرة القدم ، والبالغ الذى يغرق تفكيره فى لعبة الشطرنج أو الورق ، وكلهم يشعر بلذة حية . . .

وهذه اللذة ليست عديمة التشابه باللذة الجمالية : لأن اللاعب غالبا مايسكن فى دنيا يؤمن بوجودها طالما استمر اللعب ، دنيا تسيطر على إرادة اللعب وتنبنى على التقليد وتقوى بفضل مشاركة اللاعبين الآخرين وبفضل الانتباه الذى يولونها لهـا . . . دنيا توجد بفضل وجود قواعد اللعب وتشددها ، وبفضل قوة التحكم فيها ، فالإنسان الذى يلعب ، مثله مثل هاوى الفن ، يهرب من تفاهة الحياة اليومية وتعسف الواقع .

مع هذا فلذة اللعب ليست من نفس طبيعة اللذة الجمالية ، لأنها ليست ذات مدى روحى، ولأنها لاتتصف بعمق الرنين الذى تحدثههذه الأخيرة ولا بصفة اللانهائية الناجمة عن الألم . . . وهى لاتفترض بالضرورة كما تفترض اللذة الجمالية ، هروبا روحيا ، لأن للعب ألف شكل ،ولأنه لايثير عالما خياليا ، وهذا هو الشأن حقا لدى الحيوانات ، فالحيوانات الصغيرة مثلها كالأطفال ، تبسط قوتها وتنفق طاقتها أحياناً ، وأحيانا أخرى — وفى هذا سرور أيضا — تدرب غريزتها وتعد نفسها للحياة عن طريق هذا التدريب . وإذا كانت ألعاب الرجل البالغ ، وكذا لدرجة كبيرة الألعاب الاجتماعية مثلا ، عبارة عن تسلية يدخل فيها القليل من

الخيال . فما القول إذن فى ألعاب المهارة؟أهى وسائل للهروب من الواقع؟ أم وسائل للسيطرة على الحقيقة ؟

من جهة أخرى ، يلوح أن نشاط اللعب سطحى تافه إن هو قورن بالنشاط الجمالى. لا شك أن اللعب يتصف بالجدية أكثر مما قد نتصوره،بدليل أن اللاعب الجيد هو الذى ينصرف تماما للعبة التى يمارسها ، وما عليك لتتأكد من هذا إلا أن ترى المباراة التى تجرى حول كرة أو حول أوراق اللعب لترى إلى أى حد تتوتر الوجوه وتتركز الابصار بين المتبارين. لكن لا بد أن نعرف أن اللعب لا يدعى عادة بأنه يستطيع أن يسيطر على الحياة كلها ، أو أنه يستولى على أفكار اللاعبين كلها . بل إنه يظل تسليه ، وإلا فقد طبيعته .

والفن — على العكس من ذلك — موهبة . فجدية الفن جدية تتحول إلى مأساة . . والعمل الخلق متشدد ، يحرك الإنسان من أعماقه ويبقى عليه فى الحالات التطرفية التى تنهك قواه بلا رحمة . لقد كان سترافنسكى يقول لأحد المعجبين به، وقد استمع هذا المعجب لأول مرة لإحدى مقطوعاته: آه إنك تبكى وتضغط على أسنانك . . إيه . . أرجوك أن تعلم أنى شخصيا لم أبك . . حين كتبت هذا » (١٢) . لاشك أن هناك فنانين أقل عصبية وأقل استمراراً فى العمل من سترافنسكى . . لكن هذا لا يمنع أن يكون الفن ، حتى لدى أكثرهم تلقائية ، وحتى عند موزار ، وحتى لدى شوبير ، بل وعند روبانس ، تدفقا لينابيع امتلاءات ، تجعل منه فى نظر البعض شبيها باللعب. قل لى من فضلك، ماالعلاقة بين امتلاء حياة الحيوان الذى يلعب وطفل يضحك ويغرد ويقفز ، وفيض العبقرية التى ترفع كبار الفنانين فوق كتل البشر ؟

قد يقال إن اللعب يحتاج إلى جهد . نعم .. لكن هذا الجهد لا يرمى إلى نفس الهدف الذى يرمى إليه الفنان . . . فالذى يريده اللاعب هو لذة اللعب ذاتها ، وهو يتوقف عادة عن اللعب إذا توقفت هذه اللذة ولم يعد يجدها أمامه .. أما الذى يحرك الفنان فهو شىء أكثر منها .. هو لذة الخلق والإبداع . وهنا نلمس الخط الذى يفصل بين اللعب والفن، إذ ليس لنشاط اللعب هدف إلا ذاته ، فإذا انتهت المباراة اختفى كل شىء .. ولقد لعبنا جيدا ، وكفى . أما النشاط الفنى فهو يترك أشياء تعيش من بعده ، و « العمل الفنى هو الكلمة الأخيرة للفن ، وهدفه السرى .. لأن عمل الفنان كله يرمى إلى صنع هذا الشىء المكتمل المتناسق تناسقا يجمع العناصر التى تضم لحظة أو ناحية من نواحى الحياة البشرية بين جنباتها » (١٣) .

وهكذا يصبح الفرق الذى يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقا جذريا . لا شك أن عالم الحق يتحقق فى الاثنين فى أحسن الحالات . . ومن هنا كان الشعور بالراحة والحرية فى كليهما .. الشعور بالانتصار الذى نجده لدى كل من اللاعب والفنان على السواء .. مع هذا فإن حلم اللاعب لا يتحقق إلا فى الخيال ، والعالم الذى يتطور فيه عالم خيالى ؛ فى حين أن حلم الفنان ينتظم بانتظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر . واللعبة لا تساوى إلا ثمنها التجارى ، وماهى إلا وسيلة للعب ، أو على الأكثر رمز يربط اللاعب نياته به ، فالطفل يمسك بعصاه ليضرب بها حصانه ، ولكنها عصا فحسب . أما الفنان فهو يجعل من عصاه حصانا وماهو أجمل من حصان ، نقصد شيئاً فنيا غامضا يكون مصدرا لا ينضب لمعان ولسعادة للجميع .

الجميل والمفيد

وهل يتقابل الفن واللعب فى صفة الفائدة على الأقل ... ؟ لكن اللعب لا يسمح لنا بأن نقارنه مقارنة واضحة بالفن فى هذه الناحية، لأنه متنوع من حيث طبيعته وآثاره. وهناك ألعاب تعليمية، وألعاب لا موضوع لها، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية. وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا .. فاللعب إذن لا يرمى دائما إلى أن يكون لعبا لذاته وفى ذاته .. دون هدف معين .

وموقف الفن هنا غامض .. فى الظاهر . ونرى هـذا الغموض فى الآراء المتناقضة حوله .. فها هم أولاء أصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال فى وضع الضد من المفيد صراحة وبلا رجعة .. يؤكد تيوفيل جوتييه هنا «أنه مامن شىء جميل حقا إلا وكان عديم الفائدة .. وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحا» (١٤) .. ويقول وايلد أيضا إن «كل فن لا بد وأن يكون عديم الفائدة تماما» (١٥) .. ومع ذلك نجد أن راسكين يندد فى نفس العصر بكل ما يعتبر زخرفا كماليا ويصفه بأنه «كذب جمالى» وبهذا يربط بين المنفعة والجمال .. ولراسكين فى هذا المذهب أجداد وتابعون لا حصر لهم ... هناك سقراط . وأفلاطون الذى ينسب هذا لنفسه .. فيقول إن الملعقة تكون جميلة إن كانت لها فائدة .. ويصمم على أن من الضرورى أن نذكر الناس دائما بهذه الفكرة الطبيعية إذا ما تعلق الأمر بالفنون الجميلة .. وأن نذكرهم أيضا بأن الذوق الردىء قد يأتى حيث تأتى الرغبة فى الزخرفة من أجل الزخرفة .. ولعل الأعمال الأدبية تؤكد هذا وتقضى على تلك المحاولات الصغيرة .. (١٦) هل هذا ما أراده آلان من بعده حين «اتبع طريق المنفعة» لكى يعثر على الجمال ؟ الحق يقال إن

شرط المنفعة غير ضرورى وغير كاف . . ولابد من أن نميز بين المذهبين .

إن الجميل والنافع يسيران معاً ، فى كل من فن المعمار والأثاث بسهولة أكبر منها فى الفنون الأخرى ، فبين معبد وقصر ومقعد خشبى وجرة ، بينها جميعا طبيعة مزدوجة ، لأنها فى وقت واحد أشياء فنية وأشياء ذات فائدة، وحتى تبعا لمذهب آلان « لابد أن تكون المنفعة علة كل شيء » ، كما نرى فى عمود هو فى الواقع يحجب الشمس ، وكما نرى فى قوس كنيسة يشكل قبة أقوى من قوس بنصف دائرة فى كنيسة قوطية، كان هذا القوس يستخدم أول الأمر دون أن تكون له ضرورة ما ، ثم استخدم بعد ذلك بأشكال عديمة الفائدة تماما، إلى جانب هذه القباب العالية، الضخمة الرائعة التى لم يكن زخرفها ولا هى بنفسها تلعب دورا ما » . ويختتم آلان قوله هكذا : « وكل هذا يذكرنا بالزخرفة التى تصنع بها الحلوى بما يسمى « الكاراميلا» (١٨) .

لن نفكر نحن فى هذا بنفس ذلك التدقيق ، إذ لاشك أن فن المعمار المسمى بناء وظيفيا قد وصل إلى نجاح باهر ، فهاك قنطرة أو صومعة أو قاعة لمحطة السكك الحديد الخ .. كلها تخضع لقوانين الفعالية ، وتستطيع مع نفس هذا الخضوع أن تصل إلى درجة من الجمال ، لكن ليست هذه مع الأسف هى القاعدة العامة فيما نرى من منشآت ، فكم من مبان ملائمة تماما لما يطلب منها من وظائف، ومع ذلك فهى ذات قبح مريع .. وعلى عكس ذلك يحدث أن يكون الإفراط فى الرفاهية والجرأة فى تشكيل أشكال المبانى عاملا على إضفاء الجمال عليها ؛وهنا تصبح اللانفعية عنصرا جوهريا من عناصر الجمال ، وخاصة أننا لسنا بعديمى الحساسية — إذا كان الأمر

يعنينا مباشرة — إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة ، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة . فهذه الدهاليز والرفوف الممتدة والشرفات وباقات الأزهار والتماثيل والأبواب والنوافذالمستعارة التى نجدها جميعا فى المبانى القديمة لا تفيد فى شىء اللهم إلا فى بعث السرور، وإن صح التعبيرفى إحياء الحجارة،وهى بهذا فى مكانها ولوجودها تبريره .

وعلى كل فإن للنفعية حدوداً تضعها فى سبيل الهوى الزخرفى ، حدوداً يصعب تعيينها لأنها تتبع الذوق الخاص،ومع ذلك فمن الممكن على ما يلوح تطبيق القاعدة التى تقول إن على الشىء فى فن المساكن أن يقوم بمهمته، بشرط ألا تعمل الزخرفة على تحويله عن هذا الهدف ، بمعنى أن من الضرورى أن يتمكن الإنسان من أن يقيم فى منزل ما ، وأن يصلى فى كنيسة ما،وأن يشرب فى الكوب ويجلس على المقعد .لكن لا يعنى هذا أن أجمل المنازل هو أكثرها توفيراً للراحة ، باعتبار أن الشىء المريح غالبا ما يكون عدوا لدوداً للجمال .. والمطلوب فى المنزل مثلا أن يحمى ساكنه من الأمطار والبرد والرياح والسرقة،على أن يكون خيال المهندس — أو المثال أو الخزاف الخ ، طليقا دون التخلى عن هذه الضرورة ، وألا يكون طليقا بحيث ينسى نفعية الشىء ، فمعبد بوذى،مثل معبد انجكور مثلا ، مغطى بالنقوش والأبراج ، ملىء بالدهاليز والشرفات والدرجات . لكنه معبد للإنسان أن يركع فيه وأن يجتمع بغيره من الناس فيه . وإناء من الآنية التى صنعت بطراز لويس الخامس عشر قد يكون معيبا من حيث كثرة نقوشه ، لكنه إناء يمكن أن يقدم فيه الطعام ..

وبالاختصار هناك حدود لا يمكن تخطيها ، والإنذار الذى قدمه النحات كوشان إلى أولئك الذين يبالغون فى استخدام الأسلوب «الخليط» يستحق

الذكر ،لامن حيث فن الجواهر فحسب بل بمناسبة التحدث عن أى فن . فهو يقول إننا نكون شاكرين جدا لهؤلاء الفنانين إذاهم تفضلوا بعدم تغيير هدف الأشياء،وتذكروا مثلاأن من الضرورى أن يكون حامل الشموع مستقيما وعموديا لكى يحمل الشموع المضيئة لاأن يكون متعرجاً كما لو كان أحد الناس قد دفعه بالقوة . وأن يكون إناؤه السفلى مقعرا حتى يتلقى الشمع الذى يسيل ، لاأن يكون مسطحا فيسيل هذا الشمع على الحامل نفسه.. وهناك عدد كبير من الزخارف بولغ فى أسلوبها بحيث لم تعد مفيدة .. (١٩) .

والعلاقة بين الجمال، النفعية فى فنون التصوير والنحت والأدب والموسيق تظهر كما لو كانت أقل وضوحا منها فى فن البناء ، لدرجة نتساءل معها : هل تختفى هذه العلاقة ؟ لانظن هذا .. ويمكن أن نقول إن نظرية الفن للفن كانت تصبح غامضة غير مفهومة لو أنها كانت قد عرضت على هوميروس أو فرجيل أو سوفوكل أو بندار . وكانت تبعث الدهشة لدى مصورى مصر الفرعونية،أو لدى ناحتى الحجارة المندوس أو لدى مصورى العصور الوسطى فى الغرب فقد كانوا جميعا يعملون ليضمنوا للموتى انتقالا سعيدا إلى الآخرة ، أو ليحيوا ذكرى الآلهة أو يتغنوا بفضائل المسيح والعذراء والقديسين والمحدثون تدفعهم نيات متشابهة لتلك التى نجدها عند القدامى ، فهاك بيجى وكلوديل يجهلون نظرية الفن للفن ومع هذا فقد كانوا ضمن كبار أهل الفن(*) .

(*) انظر لوتريا مون يجب أن يكون الشاعر أكثر فائدة من أى مواطن فى قبيلته ، وعمله هو قانون الدبلوماسيين ومشرعى القانون ومعلمى الشباب (مقدمة لكتاب مقبل)

صحيح أن العمل الفنى العظيم لا يدين بجماله لنفعيته . فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الفعالية إن نقص جماله درجة . فلنقل إذا إن العمل الفنى الجميل ، وبصفته الجمالية هذه، عملا موهوبا قام به صاحبه من أجل القيام به، ومن أجل الجمال فحسب. فالقصيدة الشعرية واللوحة والتمثال والسيمفونية عديمة النفعية عمليا، اللهم إلا بالنسبة لأولئك الذين يجدون من ورائها كسبا ، كالطابع والمنفذ والناشر والتاجر .

هل يعنى هذا إذا أنها لا تخدم فى شىء ؟ ألف مرة ; لا .. إلا إذا فسرنا كلمة «تخدم » بمعنى أرفع وأوسع نطاقا يصل لدرجة العالمية. أليست وظيفة الفن بالضبط هى القضاء على السراب القائل إن ما من شىء له قيمة وكان مفيداً وفعالا ، وإن هناك أشياء تلوح كما لو لم تكن ذات أية فائدة وبدونها لا يمكن أن نعيش ؟ نقصد أشياء صنعت لمجرد اللذة ، ومع ذلك فهى تعادل فى أهميتها تلك التى صنعها عمال ومهندسون ؟ هناك إذن نفعية للانفعية ، وهى ليست أقل أنواع النفعية لأنها — قبل غيرها أو بدونه — تضم عالم الفن نفسه .

تصنيف الفنون

يقول بيرتلو « العلم، أنا لا أعرف هذا السيد » كان بيرتلو يعرف فقط الكيمياء والفيزياء والأحياء والرياضيات والفلك الخ.. ونفس الشىء يقال عن الفن بوجه عام .. الفن شىء غير موجود ، وعالم الفن فى الحقيقة هو عالم الفنون الجميلة التى لا يسهل سردها فى قائمة نظراً لأن الحدود التى تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة فى أغلب الأحيان .. ولأن هناك بينها اتصالات وعدوى و تبادلا ، وتنتقل من بعضها إلى البعض الآخر — ونحن

نعرف أن هناك فنونا جديدة تظهر من وقت لآخر ، تتولد من طريقة جديدة للتعبير، كما حدث من ظهور الطباعة على الحجر فى القرن التاسع عشر، والسينما فى القرن العشرين .

من هنا نقول إن تصنيف الفنون أمر يدخل فى نطاق المشكلات التى تواجهنا منذ الأبد ،دون أن نجد لها حلا رغم أنها تافهة فى ذاتها . ولطالما كرس كثيرون من الفلاسفة وعلماء الجمال جهودا متبعين فى هذا روح إنشاء نظرية منسقة .. ولا أقول إنهم فعلوا هذا هباء لكن أقول .. دون أن يصلوا إلى تصنيف نهائى مقنع . ولقد كان من الممكن أن نرى هذه الاستحالة مقدما، لأننا نعلم أن الفنون الجميلة حقائق مليئة، معقدة، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية..ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات، وكلها مقبولة مشروعة ، ولكنها جميعا غير كافية .. فالفنون الجميلة توضع فى هذه الطبقة أو تلك مثلا، تبعا لكونها تنفذ فى إطار المكان أو فى إطار الزمان ، أو تبعا لكونها تمثل أولا تمثل شيئا خارجيا ،أو تبعا لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوى المنعزل ، أو تبعا لأن مؤلف العمل الفنى هو أو ليس هو بعينه الذى ينفذه ، أو تبعا لأن هذه الفنون بحتة أو تطبيقية ؛ أو — أخيرا — تبعا لأنها تفيد من مصدر واحد ، أو أنها تجمع مصادر كثيرة ، كالأوبرا ، من فنون متعددة .

ليس لهذه الأنواع من التمييز فائدة أخرى ، حين تتخذ شكل نظرية، إلا أنها تدلنا على أفكار أولئك الذين يقدمونها لنا وعلى ما يفضلون. بل وإننا نصل فى بعض الأحيان إلى توكيدات تتعارض فيما بينها ،بحيث لا نستطيع أن نقول عنها شيئا أكثر من أنها بعيدة عن أى موضوعية . مثال ذلك أن الوظيفة الأساسية للفن فى نظر هيجل هى أنه «يظهر الفكرة» تحت أشكال ملموسة

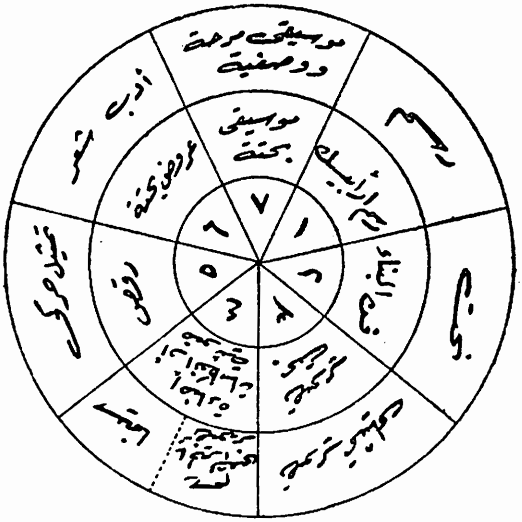
ومحسوسة ، وأن الأدب ، بناء على ذلك : هو الذى يقع فى أعلى درجة من درجات سلم الفنون ، وأن الموسيقى تقع فى أسفله مادامت تستغنى أسهل من أى فن آخر عن كل فكرة . على العكس من ذلك ، نجد أن هذا الانحطاط الذى تتصف به الموسيقى ينقلب فى نظر شوبنهاور إلى سمو عظيم حيث تصبح الموسيقى عنده وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة، فتعبر عن الطبيعة العميقة للإنسان والأشياء والإرادة . أليست هى فى نظره الشىء الوحيد الذى يؤدى بنا إلى ماوراء الطبيعة ؟

نعتقد إذن أن المبدأ الطبيعى الذى يمكننا من تصنيف الفنون هو ذلك الذى يستند إلى الحواس . فمادامت حواس الإبصار والسمع واللمس والذوق والشم هى التقسيمات الكبرى لعالمنا الحسى ، فهى أيضا بعينها — وبخاصة الثلاث الأولى منها ، مادامت الاثنتان الأخريان عديمتى القدرة بعض الشىء — وسيلة التقسيم لعالمنا الفنى . هناك كثيرون من علماء الجمال يطبقون هذا المبدأ . . ولنضرب مثلا الأستاذ سوريو فى كتاب « منهج الفنون الجميلة » ، وفى رأينا أنه أحسن وأصوب من منهج آلان .

يستند منهج سوريو ، من جهة ، إلى مختلف وجوه الصفات المحسوسة التى تسيطر على هذا الفن أو ذاك ، ومن جهة أخرى: إلى التمييز بين الفنون التمثيلية والفنون غير التمثيلية ويسمى هذه الأخيرة فنون الدرجة الأولى ، لأنها لاتبين شكلا غير بناء العمل الفنى نفسه طبقا للطريقة التى نظمت بها المواد الأولية . وتسمى الفنون التمثيلية فنون الدرجة الثانية لأنها — بالإضافة إلى ذلك «الشكل الأولى» المنبثق عن الشىء كما هو — تفترض وجود « شكل ثانوى » يتعلق بالشىء المطلوب تمثيله . هاك مثلا رسما يتكون من مجموعة من خطوط تسر العين بدرجة تقل أو تزيد ، وهذا

هو الشكل الأولى للرسم . أما الشكل الثانوى فهو يصور رأس الطفل .

وهكذا نحصل على مايشبه مروحة تنقسم إلى سبعة أجزاء يختص كل جزءمنها بما يسميه الأستاذ سوريو « المحسوس الخاص »، وهو يطل على فنين من الفنون رتبا على أجزاء من دوائر دائرية : الأول من الدرجة الأولى ، والثانى من الدرجة الثانية . وهكذا تعطى الخطوط فى الدرجة الأولى ، الأرابيسك — البحت ، وفى الدرجة الثانية الرسم نفسه . أما الأحجام من الدرجة الأولى فهى تتعلق بفن البناء ، ومن الدرجة الثانية تتعلق بفن النحت . والألوان : التصوير البحت من الدرجة الأولى ، والتصوير التمثيلي من الدرجة الثانية . والأضواء العادية والانعكاسات الضوئية من الدرجة الأولى ، والسينما والتلوين بالحبر — الشينى والتصوير من الدرجة الثانية ، والحركات : الرقص من الدرجة الأولى والتمثيل الحركى من الدرجة الثانية .. والأنغام الصوتية علم العروض البحت من الدرجة الأولى والأدب والشعر من الدرجة الثانية . والأنغام الموسيقية : الموسيقى البحتة من الدرجة الأولى ، والموسيقى المسرحية والوصفية من الدرجة الثانية .



١- خطوط ٢- أحجام ٣- ألوان ٤- أضواء
٥- حركات ٦- أنغام صوتية ٧- أنغام موسيقية

ترجع أهمية هذا الرسم التقريبي ، والفكرة الموجودة خلف تفكير الأستاذ سوريو إلى أنها تخرج لنا نظرية « تقابلات الفنون » . ونلاحظ أنه فى نفس القطاع يوجد فن بحت يقابل فنا تمثيليا؛ وأنه داخل نفس الدائرة تتقابل جميع الفنون التى هى من الدرجة الأولى فيما بينها. ألم يطرق موضوع « الصباح » مثلا فى الموسيقى على يدى جريج ، وفى النحت على يدى ايبشناين ، وفى الشعر بقلم لكونت دى ليل ، وفى التصوير بريشة كورو ؟

إننا نرى فى الحال صحة مثل هذا التصنيف، لكننا نرى أيضا فى أى نقطة يتوقف. ولقد حذر الأستاذ سوريو مقدما من بعض مايقدمه المعارضون لنظريته هذه ، ونقول صراحة هنا إنه لم يقنعنا : فاعتبار النحت مثلا فنا يكون البناء شكله غير التمثيلى اعتبار فيه تناقض، ولا يمكن أن نقضى على هذا التناقض بأن نقول إن البناء « جمال مستقل ذاتيا للأشياء الجامدة والأشكال ذات الأحجام الثلاثة » . لأن فن البناء أقل الفنون استقلالا ذاتيا ، مادام أى مبنى، كما رأينا ، يتحدد بناء على نفعيته. إن الأستاذ سوريو يتحدث عن استقلال ذاتى نسبى بالنسبة للنموذج — إنى أوافق على ذلك. الأمر الذى يسمح بالتمييز بين البناء والنحت . لكن أين نضع النحت البحت إذن إذا كان النحت تمثيليا بالضرورة ؟ فى نفس خانة البناء ؟ هذا غير ممكن .

أضف إلى هذا أن من العبث أن نعطى نفس الاهمية ، من بين فنون الدرجة الأولى للانعكاسات الضوئية وللرقص ، أو للعروض البحت والموسيقى البحت ؛ أو للأرابيسك والبناء . . . ومن ناحية أخرى فإن الرسم فن بعيد عن التصوير التمثيلى ولو أن بينهما بعض الشبه . ونقول نفس الشىء بالنسبة للرقص والموسيقى . وعلى عكس هذا فإن حبس الأدب مع الشعر تمييز يحتاج إلى بعض التنفيذ .

أما عن فكرة تقابل الفنون فهى ليست بخيالية . . « والمعروف » أن الألوان والعطور والأنغام تتجاوب» ، ولقد تحدثنا عن هذا حين تعرضنا للموسيقى التى يقال عنها إنها وصفية . ومع ذلك فإن التجانس هنا لايذهب بعيدا ، فإن نحن عملنا على دفعه للأمام كثيرا اصطدمنا باستحالة تعميم التعبير الفنى بين جميع الفنون . إن الفكرة الأرابيسك — وأنا أوافق على هذا — فكرة مشتركة بين الموسيقى والرقص والبناء والتصوير. لكن بين الأرابيسك الميلوديا وأرابيسك الرسم لا يوجد أى تمادل حقيقى ، والدليل على صحة ذلك أن من الممكن التعبير عن نفس الميلوديا بالرسم ، أو عن نفس الرسم بالميلوديا بمائة طريقة مختلفة ولقد أجهد الأستاذ سوريو نفسه حين حاول نقل موضوع اللحن المتبادل الثامن لمقطوعة « بيانو كلافسان هادىء » وبداية « الليلة » الأولى لشوبان . . حين حاول نقلها بالرسم . . ونحن نرى هنا أن النتيجة مخيبة للأمل . . ومن رأينا أن الأستاذ سوريو لا يتسلى حين يقول « إن منحنى فخذ انتيوب عبارة عن ميلوديا دقيقة فى نظر الذى يحب المعرفة » (٢٠) .

بالاختصار نقول إن العوالم الفنية حقائق أصيلة لها وسائل عمل خاصة بها ، تستعيرها بعضها من البعض أحيانا ، ولكنها تعصى على أى تصنيف أو مواجهة منطقية ، ولعل أكثر الوسائل خصوبة هى التى تعمل على اكتشاف كل منها لذاته اكتشافا مستقلا . . ولا يمكن أن يكون هناك « منهج للفنون الجميلة » .

عوالم الفن

يشكل كل من فنون التصوير والشعر والموسيقى وغيرها عالما له تقاليده وطقوسه وكهنته وأسراره . ولقد تحدثنا عن هذه الفنون فى الفصول الثلاثة الأولى من هذا الجزء . واليوم لا نتحدث عن العالم الفنى بهذا المعنى ، بل إننا نقصد إلى هذا العالم الخيالى الذى يؤدى بنا إليه العمل الذى يقوم به

فنان عظيم فى جو يخلقه هذا العمل من ذاته ، ذلك الجو الخاص الذى يتنفس فيه العمل الفنى (٢١). إذ أنه رغم أن المناظر الطبيعية التى تصورها لوحات بوسان وكاود لوران ورويسدال وكورو ومونيه وسيزان تمثل كلها أشجاراً وحقولا وهضابا وأنهاراً ، فإنها لا تنتمى إلى كون واحد . وإذا نحن انتقلنا من باخ إلى شوبان ، ومن موزار إلى بيتهوفن ، ومن فاجنر إلى ديبوسى ، فإن الذى يحدث يشبه انتقالا من كوكب لآخر .. والعالم الذى يصوره هو ميروس ليس هو بعينه الذى تصوره أغنية رولان ، وعالم فرجيل ليس هو نفسه عالم كورنى ، والدنيا التى يصورها بالزاك لا تشبه دنيا تولستوى ، ودنيا ديكنز ليست هى بيئة زولا .

والاعتراف بوجود هذه العوالم التى لا حصر لها هو أساس علم الجمال عند بروست، ولسوف نعود إليه ، ولكننا سوف نحتاج إلى الإشارة إليه منذ هذه اللحظة من آن لآخر . يقول بروست إن الفضل يرجع للفن فى أننا بدلا من أن نرى عالما واحداً هو عالمنا هذا، نرى ذلك العالم يتضاعف بحيث يوجد من العوالم لدينا عدد يعادل عدد الفنانين ذوى الأصالة وكلهم يختلفون بعضهم عن بعض بدرجة تزيد على درجة تتابعهم على مر العصور وإلى الأبد . ورغم انطفاء البؤرة التى كانت تنبعث منها أضوؤهم ، سواء أكانت أسماؤهم رامبراندت أو فيرمير ، فإنهم ما زالوا يرسلون لنا شعاعهم الخاص (٢٢) .

ومع أن مناطق الكرة الأرضية تتميز بطبيعة الأرض وبروز التربة ونظام الفصول والزى وعادات السكان ، فإن عوالم الفن تتميز باتساعها وشكلها وبآلهة وأزهار خاصة تسكنهـــا وبأحداث وأشياء توجد فيها . فالشاعر بودلير عبارة عن عطور مدوخة وألوان استوائية ذابلة وقطط وعشيقة ذات عيون زمردية و « جمال بارد » والشاعر مالارميه أفق

أزرق وأجنحة ملائكية وبجمع ورياش بيضاء ومرايا . والمصور رامبراندت غرفة يغرقها ظل مشوب بضوء يتأمل الفيلسوف وسطها. وهذه الغرفة ، وتلك السجادة والنافذة وذاك الإطار المعلق أمام الحائط . . . وهذه اللؤلؤة التى تبدو كما لو كان السكون قد ولدها .. كلها عالم فيرمير . أما تلك الوجوه ذات الرشاقة الحزينة، والخدود العالية، والشفاه المتعرجة والشعر الذهبي الأصهب ، ثم الأطراف الرشيقة ، لبنين أو بنات . . فهى عالم بوتشللى .

وعالم الموسيقى تعرفه من خلال تقاطيع الميلوديا ، وهذه الصيغة الهارمونية أو تلك الطريقة فى السير خلال المقطوعة وإنهائها أو تشكيلها، وأحيانا من خلال هذه الجمل التى لاتجدها إلا فى عمله هو وتظهر فيه دائما بحيث تكون بمثابة ملائكة الخيال أوالآلهة الأسطورية التى يعرفها الفنان جيداً . » (٢٣) .

وعوالم القصة ليست بأقل وضوحا .. هل هناك عالم واحد إلاوتجد فيه شخصيات متشابهة ومواقف مترادفة ومناظر تتكرر من قصة لقصة إن لم يكن فى نفس القصة ؟ هكذا ترى عند ستاندال شعوراً معيناً بالعلو الذى يرتبط بالحياة الروحية : فالمكان المرتفع الذى يوجد فيه جوليان سوريل حبيسا، والبرج الذى يعيش فيه فابريس، وبرج الأجراس الذى يبحث فيه الأب بارنيس فى التنجيم والذى يلقى عليه فابريس نظرة كلها مخصصات قصة ستاندال بالذات . وسترى كذلك أن دوستويفسكى يعود دائما إلى نفس النموذج من المرأة ، ذات الوجه الغامض والجمال الجذاب الذى يتغير فجأة كما لو كانت قد مثلت الطيبة مجرد تمثيل ، ثم إذا بها تتحول إلى وقاحة مرعبة » (٢٤) .

غير أن تحديد أى عالم فنى لايؤدى غالبا إلا إلى خطأ إن هو اكتفى بمجرد الموضوعات التى يفضلها المصور أو الشاعر أو الموسيقى ؛ أو الشخصيات التى تلازم القصص . فكم من الفنانين عامة طرقوا نفس الخطط ودخلوا حانوت الأمتعة القديمة المستعملة الذى دخله غيرهم ، ومع ذلك لم يخفقوا فى خلق عوالم ذات اصالة مطلقة . ذلك أن الاصالة موجودة فى الإضاءة التى تشع حول الأشياء اكثر منها فى الأشياء ذاتها . نقصد فى الطريقة التى يعبر بها القصاص أو المصور عن الأشياء لا فى الأشياء نفسها ... ومرجع الأصالة هو صفة روحية معينة تتكشف عن طريق نغمة معينة ، أو لهجة خاصة ويقول بروست هنا أيضا : « إن هذه اللهجة هى التى كانت تعطى للكلمات وزنها ، رغم أن هذه الكلمات تافهة فى ذاتها ، عند بيرجوت حين كان يكتب كتابة طبيعيه للغاية ، هذه اللهجة لا تذكر فى النص ، ولا شىء يشير اليها ، ومع ذلك فهى تنضم من نفسها إلى الجملة بحيث لا يمكنك ان تعبر عنها بطريقه اخرى ، وهى فى الواقع مايكون أشد العناصر شرودا واشدها عمقا لدى الاديب .. إنها لهجه مستقلة عن جمال الاسلوب ، لم يدركها الآدب نفسه ولا شك ، لانها لا تنفصل عن شخصيته فى ذاتها المطلقة (٢٥) .

والعوالم الموسيقيه كذلك قابلة لأن ندركها ، فقد كان فانيتى (شخصية عند بروست) حين أخذ يؤلف عملا جديدا ، بكل القوة التى ينطوى عليها جهده الخلقى ، يصل إلى أعماق جوهر العمل الفنى ، حيث كان يجيب على كل سؤال يلقى عليه بنفس اللهجه ، وقد كانت دائما هى بعينها .. لهجته هو .. نعم لهجة .. هذه هى لهجة فانيتى التى تختلف عن لهجة الموسيقيين الآخرين اختلافا كبيراً جدا ... أكبر من ذلك الذى ندركه بين صوتى شخصين ، بل بين نفير وصيحة نوعين من الحيوانات . ذلك ان اللهجة

التى يرتفع ويعود إليها هؤلاء المغنون العظام ، ونقصد بهم الموسيقيين ذوى الأصالة لهجة وحيدة ، وهى الدليل القاطع على الوجود الفردى للروح .. ولكم حاول فانيتى أن يكون أكثر هيبة وأعظم قدرا وأشد حيوية أو مرحا .. لكن فانيتى كان يغرق رغم أنفه تحت موجة عميقة تضفى على أغنيته أبدية وتدفعنا إلى الاعتراف بها . . هذه الأغنية تختلف عن أغانى الآخرين ، ولكنها تشبه كل أغانيه هـــو .. . فأين تعلمها فانيتى ؟ وأين سمعها ؟ » (٢٦) .

ولنترك مؤقتا هذا الموضوع الذى سوف يقابلنا حالا حين نبحث فى عالم الجمال عند بروست ، لكن علينا الآن مؤقتا وعلى الأقل أن نوافق معه وفى النقطة التى نبحث فيها ، لآن على أن الدخول فى عالم فنى ما معناه الدخول فى الجزء الداخلى من الفنان نفسه . المؤكد أن المصور والمثال والشاعر والقصصى ، بل والموسيقى ، كلهم فى حاجة إلى اتصال مباشر ، طويل الأمد بالعالم الخارجى ، ولذا فهم يرون ويعرضون علينا هذا العالم الخارجى من خلال ردود فعلهم الشخصية . إننا لم ننس الحكمة التى قال بها ديلاكروا من أن « موضوعك هو أنت بنفسك .. وهو انطباعاتك ، واندفاعاتك إزاء الطبيعة .. . ويجب أن ننظر إليك أنت ، لا حولك ، (٢٧) . لقد فهم ديلاكروا أن أثمن ما فى العمل التصويرى أو الشاعر أو الموسيقى هو ما أسميناه اللهجة . « وميزة اللوحة فيما لا يمكن تعريفه منها .. . وهى ما أضافته الروح على الألوان والخطوط ليذهب إلى الروح ، حيث إن الروح تحكى وهى ترسم جزءا من كيانها الجوهرى » (٢٨) .

إنها تقص هذا الجزء أيضا وهى تخترع قصصا ، وبينما هى تضع الكلام فى

أفواه أبطال القصة وتبعث فيها الحياة . والقصصى أو مؤلف المسرحية يطبع شخصياته بطابعه هو حين لا يكون هو بنفسه الشخصية الرئيسية ضربت فى نفسها عشرين مرة وبدأ القصصى تصويرها من جديد وإلى الابد » . ولعلنا نعرف كلمة فلوبير الشهيرة «مدام بوفارى هى أنا» وعلى نفس الوتيرة نجد ان جوليان سوريل وفابريس وهنرى برولارولوسيان لوفين ، هم جميعا مؤلفهم ستاندال .. كما أن البان دى بريكول وكوستال وجورج كاريون واللك فرانت وكاردينال اسبانيا ، بل والعازبين .. كلهم مؤلفهم مونترلان ، او على الأقل كان كل منهم ممثلا لناحية من نواحى شخصية مونترلان .

والحقيقة أن مشاهير الكتاب ، وبالذات أكثرهم واقعية ، يملأون العالم الذى يخلقونه بوجودهم . حتى حين يتعمدون الاختفاء من مؤلفاتهم ولقد اثبت بودلير هذه الحقيقه بقوة رائعة حين يحدث عن بالزاك . فهو يقول : « إذا كان بالزاك قد جعل من قصة التقاليد الخاصة شيئا مدهشا عجيبا دائما ، رفيعا فى غالب الاحيان ، فذلك لانه ألقى فيها بكل كيانه . . . فكل شخصياته تتصف بالحرارة الحيوية التى كانت تشتعل فى نفسه هو .. فمن بدء الارستقراطية فى قمتها إلى اسفل طبقات العامة نجد أن كل ممثلى « الكوميديا الإنسانية » ، أشد حدة للحياة واشد نشاطا وخبثا فى كفاحها ، وأشد صبرا على الآلام او نهما للسعادة وملائكية فى الإخلاص . . أشد فى كل هذا من كوميديا العالم الحقيقى . . وبالاختصار ، فإن لكل من هذه الشخصيات ، وحتى لحارس المنازل عبقريته . . . وكل النفوس عبارة عن أسلحة محملة بالرغبة إلى أقصى رؤوسها . . . هذا هو بالزاك بعينه » (٢٩) .

واقعية الخيال

قد تقول إن الوضوح الذى يتصف به أبطال مجموعة الروايات التى كتبها بالزاك تحت عنوان « المهزلة الإنسانية » يرجع إلى أن المؤلف يتمتع بالقدرة على مشاهدة الإنسان والمجتمع وعلى تحاليلها . هذا صحيح ، لكن هناك شيئاً آخر غير ذلك ، ولو أن رأينا فى هذا قد لا يعجب بودلير . فإذا كان حارسو الأبواب فى رواية بالزاك من ذوى العبقرية ؛ فليس هذا لحسب لأن المؤلف ينقل إليهم التحمس الحيوى الذى كان يشتعل فى نفسه هو ، بل كذلك وقبل كل شىء لأنهم مخلوقات أبدعها هو فى إطار الفن . فالعجيب فى عالم الفن حقاً أنه أكثر واقعية من عالم اللعب والأحلام ، رغم أنه من محض خيال المؤلف . وهو بفضل واقعيته هذه يتميز عن هذين العالمين . يقول كيتس : « إن الخيال يشبه الحـــلم الذى يراه آدم ، يتحقق عندما يستيقظ (٣٠) .

من الذى لم يتأكد من هذا مائة مرة ؟ إن المخلوقات التى أبدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التى تعمل بها الحقيقة اليومية أو تزيد عنها كثيراً ، فهى تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقا وتحديدا من مخلوقات الطبيعة . أليست كل موسيقى تكون قادرة على بعث الشعور توحى بأنها سوف تستمر وجوداً حتى بعد موتنا . . . كما قال دى بوسى عن موسيقى باخ ؟ أليست لصورة أى شخصية تافهة رسمها عبقرى ، قوة وفعالية وسيطرة لم يتصف بها أى نموذج حى ؟ ألم يكن من الضرورى أن يكون الإنسان « فوق إنسان » ، كما كان سقراط والاسكندر وقيصر ونابليون ، إن صح هذا التعبير لكى يسيطر على ذاكرة الشعوب كما تسيطر شخصيات

الأساطير والقصص والمسرح ، وكما ظلت وتظل شخصيات أوليس وأوديب وماكبث ودون كيشوت وفاوست وفوتران وشارلوس فى مخيلتنا؟ إن أقل ما يمكن أن يقال عن الأعمال الفنية الكبرى إنها لا توجد فحسب ، بل إنها كذلك تعيش فيما « فوق الوجود » ذلك أنها تتمتع بواقعية خاصة : بل إنها تقوم وتحيا فى نوع من فوق الواقعية « السريالية » .

لقد فهم الفنانون المحدثون تلك الموهبة العظمى التى يتمتعون بها فى خلق عالم أجمل وأصدق من العالم العادى ، وبالتالى عالم أكثر واقعية « من عالم الطبيعة » — يقول بالزاك : « لنعد إلى الطبيعة ولنتكلم عن قصة أوجينى جرانديه » ويقول فلوبير : « تأكد أن كل ما نخترع شىء حقيقى . لاشك أن مدام بوفارى (التى خلقتها) تتألم وتبكى فى عشرين قرية من قرى فرنسا فى آن واحد وفى هذه اللحظة بالذات » (٣١) ويقول ديلاكروا : « إن الشىء الوحيد الذى أعتبره بالنسبة لى أكثر حقيقة هو هذا السراب الذى أبتدعه فى لوحاتى المصورة . أما الباقى فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك » (٣٢ . ويقول فان جوخ : « إن رغبتى الكبرى هى أن أصنع هذه الأخطاء وتلك التعديلات والتغيرات فى الطبيعة بحيث تخرج منها — أى نعم — أكاذيب ، إن شئت ، لكنها أكاذيب أكثر حقيقة من الحقيقة المضبوطة » (٣٣) . أما بودلير فهو يقول : « إن الشعر أكثر الأمور حقيقية » ، وهو الشىء الذى لن يكون حقيقيا بشكل كامل إلا فى عالم آخر » (٣٤) .

أيعنى هذا أننا نهون من شأن العالم الذى خلقه الله بالنسبة للعالم الذى يخلقه الإنسان الفنان ؟ أبدا .. إن بالزاك وفلوبير وبودلير وديلاكروا

بعيدون عن مثل هذه الفلسفة الشيطانية التى يتوه فيها معاصرونا . . . وسوف نتحدث عن هذا مستقبلا . وكاتب مثل كلودبل لا شك فى أنه تاه فى هذه المجاهل الفلسفية ،لأن هدفه رفع العمل الإلهى إلى أعلى مرتبة، مادام – كما نعلم – يتلقى وحيه بقلب مؤمن معجب بالخلق الإلهى .ومع هذا فكلوديل شاعر لا يستطيع إلا أن يعرف بما يزيد عن الحقيقة عند فيرجيل ، وبما يتمكن الشعر من إضافته إلى الحياة . وما الإبداع تحت هذا الشهيق الساحرى إلا مجرد تصوير ينقل محرفا . . إن معركة من معارك الفروسية ،أو عملا من أعمال الحقول ، أو آلاما يئن منها العشاق ، أو ألعابا يقوم بها الأبطال الرياضيون ، أو هدفا لمدينة ما ، أو هبوطا إلى الجحيم.. كل هذا يمر بين يدى الفنان فى سهولة تشوبها السعادة كما يمر وسط ضوء ذهبى بعد أن يكون قد تحور وتحول .. . إن كل شىء يتلقى الحياة من خلال رقة لا تقاوم . إذ لم يكن الخلق الفنى إلا واقعا حيا . . ها هى ذى الحقيقة وقد سيطرت عليها أوزان الشعر فأصبحت جنة ضرورية للإنسان (٣٥) .

أفلاطونية بروست

ليست الحقيقة العظمى أو المثالية ، التى تكاد تكون إلهية والتى تتمثل فى أشياء الفن عديمة الشبه بحقيقة النماذج العليا التى تحدث عنها أفلاطون ، فعالم الفن من وجهة نظر معينة يندمج فى عالم المثل العليا، والإبداعات التى يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل الأفلاطونية ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثل،لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة ، صورة أصابها الهزال لكونها منقولة . هذا مايعود بنا الى بروست ، فمما لاشك فيه حقا أن كتابه الضخم الواسع المدى لا يمكن أن يكون الا مشوبا بصفة ميتافيزيقية .وبتعبير أدق ، يمكننا أن نستخلص منه أفلاطونية

معينة ، وهى أفلاطونية تختلط كما سنرى بفلسفات أخرى. وهى إلى جانب ذلك تلفت نظر كل من يتساءل عن مدى الوجود الفنى وطبيعته .

وبروست فيلسوف أفلاطونى بالمعنى الواسع لهـــذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلم بمـا هو نسبي زائل وبالحاجة الملحة التى تدفعه إلى التخلص من هذه النسبية وذلك الزوال لكى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ، ذلك أن الإنسان مكبل، حبيس غار، لا يرى فى قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، مع أن هذه الظلال ظلال شيء ما . فالتحدث عن الوهم معناه قبول فكرة وجود حقيقة غير وهمية، وهذه الحقيقة هى التى يحسن أن نمسك بها ، وقد أجهد بروست نفسه فى قوة وحماسة ليصل إلى تلك الحقيقة، غير أن الوهمية حين أراد أن يخلص الشيء الذى يبقى من ذلك الذى يختفى ، وأن ينقذ أثمـن جزئيات الحياة من براثن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياننا من الزوال . وترجع جهوده هذه إلى خوفه من فكرة التحول الذى لا مفر منه ، ذلك التحول الذى يفتت الأرواح والأجساد والذى يدفع انطباعاتنا ودوافعنا بعضها وراء بعض . والمعروف أنه يرى أن الانتصار على الزمن من عمـل الفن والذاكرة . . . . . وأن الأجزاء التى نجدها فى كتابه « البحث عن الزمن الضائع » خاصة بالنائبة الصغيرة أو بأشجار بعلبك أو بأبراج كنيسة مارتن- فيل أو بأرصفة فناء قصر جيرمانت كلها بالنسبة إليه اكتشافا جديدا يرجع فضله إلى الذاكرة وإلى أن فترة ما من حياته الماضية قد أعيدت له مصحوبة بما كان يحيط بها من أشياء مادية اكتشافا متكاملا . . . ولم يكن يبقى أمامه الآن يثبت بالكتابة ما كان يشعر به إزاء هذا كله من سرور وسعادة عاشها دقائق مباركة . . وهو يقول فى هذا الصدد : «لقد زال عنى الشعور بالحقارة وبأنى فان» (٣٦) . وكنت أستطيع إذ ذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء . .

لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشأه الزمن فينا فجعلتنا أناسا تخلصوا هم أيضا من الزمن » (٣٧) .

وهناك صفحات أخرى عند بروست تبين أفلاطونيته بوضوح أكثر ، حيث تظهر لديه الأفكار الموسيقية كما لو كانت موجودة من قبل ، كما هى الحال فى مثل أفلاطون ... فيستطيع الفنان أن يكتشفها ، أو بتعبير أوضح ، أن يمسك بها فى شباكه كما يفعل صائد العصافير. فقد كانت سوان تؤمن بأن البواعث الموسيقية أفكار حقيقية أتت من عالم آخر ، ولكنها تختفى وراء الظلمات فلا تعرفها ولا يصل إليها العقل المفكر ولو أنها تتميز بعضها عن بعض لأنها غير متساوية فيما بينها من حيث القيمة أو المعنى . . ولم يكن فانيتى مخطئا حين قال: «أعتقد أن الجملة الصغيرة كانت قائمة حقيقة . وصحيح أنها من وجهة نظر وجودها ، إنسانية ، إلا أنها كانت تخضع لعالم مخلوقات فوق طبيعية لم يسبق لنا أن رأيناها ، ولكننا نتعرفها وقد أصابتنا الدهشة عندما يتمكن مكتشف من مكتشفى اللامرئيات من أن يلتقط إحداها ثم يجلبها من العالم الإلهى الذى يستطيع هو وحده التوصل إليه ، فتلمع براقة خلال لحظات معينة فوق عالمنا هذا . هذا ما كان فانيتى ، قد فعل من أجل « الجملة الصغيرة» . . وقد كانت سوان تشعر أنه — أى فانيتى هذا المؤلف الموسيقى ...» قد اكتفى بالكشف عنها وبجعلها مرئية ويتتبعها واحترام الرسم الذى رسمت بناء عليه ، وذلك بواسطة آلاته الموسيقية » . وعلى المفسرين بدورهم هنا أن يستوضحوا ما كان موجوداً من قبلهم هم وبدونهم هم ، وعليهم أن يتساءلوا أهذا عصفور ؟ أهذا ملاك ؟ ذلك الكائن غير المرئى الذى يئن تحت أصابع البيانو ، ثم يعيد قول الألم من جديد؟ عصفور عجيب . . . يلوح أن عازف الكمان كان يريد أن يسحره وأن يدربه .. (٣٨) .

رقم ٣٩ لكن ماهذه إلا استعارات لن يعود بروست اليها . والواقع أن الحقيقة العليا التى يسعى لها العمل الفنى ليست فى رأيه كما هو الشأن عند أفلاطون — أرفع من حقيقة الدنيا، بل إنها نابعة منها ، تتركها تهرب عادة لأن نظرتنا إليها سطحية للغاية . فلنكن أكثر انتباها ، وسنرى جوهراً ثمينا حقيقيا ما « يختفى فى قلب كل شىء » وتصبح وظيفة العبقرى — أن « يستخرج » (٣٩) هذا الجوهر من ذلك الشىء . وهو يقول هنا : كنت أشعر أن فى نفسى شخصية لم تكن تحيا إلا حين كان يظهر فيها جوهر شامل ماتشترك فيه أشياء عدة، وكان هذا الجوهر يمد تلك الشخصية بغذائها وسعادتها » (٤٠) هذا صحيح بمعنى « أن الشعور بعموميات الأشياء ، هو الذى ينتقى لدى الأديب المقبل ماهو خاص ، وهذا الشعور هو الذى يدخل فى العمل الفنى » (٤١) هكذا تهبط المثل العليا التى قال بها أفلاطون على الأرض . على أن افلاطونية بروست تتحرك فى « جوهرية » ترمى بدورها إلى أن تمتصها الذاتية .

ذلك أن الذات والموضوع، الأنا واللاأنا ، الناظر والمنظر كلها أطراف لايمكن فصل أحداها عن الآخر . « فالأشياء التى ندركها تندمج فينا فتصبح شيئا غير مادى يتصف بنفس طبيعة مشاغلنا وإدراكاتنا كلها ، ويختلط بها اختلاطا لا ينحلل » (٤٢) . والذكريات بوجه خاص تنضم إلى الإدراك الحسى بحيث « يحوى أى اسم قرأته فى كتاب مامنذ مدة طويلة ، يحوى بين مقاطعه رياحا سريعة وشمساً مضيئة يصنعها هذا الاسم عندما نقرؤه » (٤٣) . نتيجة هذا أن الحقيقة الحقة ليست خارجة عنا، وهى عبارة عن « علاقة ما نقوم بين هذه الإدراكات الحسية وتلك الذكريات التى

تحيطنا معاً فى آن واحد ، وهى علاقة وحيدة يتعين على الأديب إيجادها بحيث تربط التعبيرين المختلفين فى جملة إلى الأبد ، (٤٤) .

ولا يصبح دور الأديب القصصى بناء على ذلك أن يبحث عن حدث عابر أو عن وثيقة أو حكاية ما ، بل ينحصر هذا الدور قبل كل شيء فى تعميق هذه، الانطباعات الأصلية التى يغزو بها الماضى الحاضر من أجل فكرة غير متوقعة ؛ وحيث يستخلص جوهرنا الذاتى الذى لا ينتقل من شخص لآخر ، (٤٥) بعد أن يتخلص هذا الجوهر من التقليد المعروف الذى يفسده عادة. وبالاختصار فإن الحقيقة تنتهى إلى الذاتية ، بمعنى أنك لن تمتلك جوهر الأشياء إلا بين نفسك ونفسك، وهكذا لن يكون المعنى الفنى ،وهو معنى الواقعية نفسه، إلا الخضوع لحقيقة داخلية، (٤٦). وما دام العمل الفنى موجوداً قبل وجودنا، فإن علينا أن نكتشفه لأنه ضرورى خفى ، على أن نفعل ذلك لأن علمنا هذا هو قانون الطبيعة ، وهو ، حياتنا الحقيقية ' والحقيقة كما أحسسنا بها ، التى تختلف اختلافاً كبيراً عما نؤمن وجوده (٤٧) .

والقول بأن العمل يعبر عن الفنان نفسه بكل أعماقه التى يعرفها جيداً وبأنه يعبر فى نفس الوقت عن العالم الخارجى الذى ينعكس فى مرآة ضميره ، قول لا شك فيه ، ولكنه قول بعيد عما قال به أفلاطون . وعند بروست - كما لاحظ ريفيير (٤٨) يعمل الميل الإيجابى على منافسة الاتجاه الميتافيزيقى ، بحيث تؤدى الأفلاطونية الأصلية - بعد أن تتحول إلى جوهرية ذاتية - إلى واقعية سيكولوجية . وتختفى النماذج العظمى ؛ الجوهر نفسه ' لصالح القوانين التى تحكم حواسنا وعواطفنا ولا تنقى منها إلا صورة عامة تصبح بمثابة الميراث الأخير للأبدية . إننا نستطيع أن نهنىء أنفسنا بمثل هذه

النتيجة التى خرج بروست بهـا إلينا . . . فهذا العبقرى يشبه أباه الجراح من حيث إنه أغرم بالتحليل والتشريح والتصوير بالأشعة ، وأوضح سر نواح عـديدة من دولاب العمل فى الآلة البشرية . لـكن ماحال الحقيقة العليا التى تجمع شئون الفن بالمثل الأفلاطونية فى هذا الشأن ؟ إذ أن العمل الفنى لن يعتبر جميلا لمجرد أن بعض الملاحظات قد أبديت بشأنه،ولا يمكن للحقيقة العلمية أن توفر الوجود الفنى. ما كان لبروست أن يجعل من القصة التى كتبها قصة طيبة إن لم يـكن قد شحذ روحه و نفسه لأقصى الحدود.... فإذا لم يـكن قد فعل هذا لأصبحت قصته هذه مجرد بحث فسيولوجى أو طبى علاجى .

وبتعبير آخر لا يقتصر وجود العمل الفنى على وجود الفنان نفسه ، ولا يستند هذا إلى ذاك. وينتج عن هذا أن ذلك العمل ذاته لن يوجد سابقا بأى حال ، على نفسه ، حتى ولو كان هذا الوجود يتخذ مكانه فى أعماق الذاتية ، بمعنى أنه لـكى يوجد العمل لا بد من أن يصنع ولا بد لإنسان ما أن يخترعه أو يخلقه. وليس الأمر أمر اكتشاف فحسب، وما كانت مهمة الأديب هى بمهمة « المترجم » فحسب . وهل يمـكن أن يـكون هدف الفن تثبيت الدقائق المحببة التى تعطينى ذوقا سابقا أشعر بفضله بالأبدية ؟ إن كان الأمر كذلك كان على ، لـكى أنقذ هذه الدقائق من النسيان ، أن « أحبسها وسط الحلقات الضرورية لإيجاد أسلوب جميل » (٤٩) . هـكذا يعترف بروست على الأقل بأن من الضرورى للفنان أن يتمتع بسلطة وواجب خلق الأشكال . إن هذه النقطة التى أهملها ذلك الأديب تنفق مباشرة وحقيقة العمل الفنى ، والوجود الفنى ، وهى تسير بنا فى مجاهل جديدة . . . لن يكون أرسطو فيها أكثر فائدة من أفلاطون .

الشكل التكوينى

ماهو القالب ، أو الشكل ، بالمعنى الوظيفى العضوى إن لم يكن هو الأساس التكوينى لكائن مادى ؛ ذلك الأساس الذى يمنحه وجوده وحقيقته ؟ نقول إنه لا يوجد قالب ، لا يوجد أى شىء . إن ورقة بيضاء ، أو حائطا غطى بمادة ما ، أو إطاراً من الخشب ، أو لوحة معروضة أمام الشاعر والمصور ، كلها بالنسبة إليهما إمكانيات لانهاية لها تستطيع أى منها أن تتحقق ولو أنه مامن واحدة منها موجودة فعلا — غير أنه ما أن تكتب كلمة ما ، أو أن يرسم خط ما ، حتى يظهر شىء فى الوجود بفضل العملية التى يجريها الفنان... وحتى بفرض شىء مانفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشىء من العدم .

والعمل المنتهى هو كذلك القالب الذى يؤسسه ذلك العمل فى تمام كيانه . أى شىء آخر يستطيع أن يضم هذه الكثرة فى وحدة الكل، وأن يدخل فى أجزائها ليجعل من موضوع الفن جسداً منتظما ومجموعة من روابط داخلية . . مجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفى نفسها بنفسها ؟ ذلك أن شكل العمل، أو قالبه هو أيضا هدفه . « وتصبح اللوحة منتهية حالما تمحو الفكرة المنطوية عليها » . وقد سبق أن ذكرنا ماقاله براك فى هذا الصدد (٥٠) نقصد أنه حين يتحقق تنفيذ الشكل كاملا فى المادة، أو بتعبير آخر، حين تكون المادة قد شبعها الشكل تماما . إذا يكون خلق الأشكال هو خلق الكائنات ، كائنات مطابقة لكائنات الطبيعة، لها وجودها ولها حقيقتها مثلها تماما .

فالوجود الفنى لا يتحدد إلا بقيمة القوالب أو الأشكال. فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلا جافا، غنى حين يكون الشكل قويا أصيلا ، وهكذا تتضح فى الفن القدرة الخلافة المكونة للشكل بأشد ما يمكن أن تكون نقاء وإطلاقا تنضح طاقتها فى صنع الكائن، ويعنى هذا ببساطة أن العمل الفنى الحقيقى هو الذى يكون له كيان، أى ذلك الذى يكون شكله التفاطا ، أو سلبا للكائن ، وأن العمل الخائب فى الفن يعنى انعدام الوجود ، أو اللا كيان ، وانعدام التماسك الفعال حيويا ، دون أن يكون بالضرورة سخفا أو قبحا أو جهلا ، (٥١) ولهذا نجد أن اللوحة الطيبة تقتسل الأعمال غير الفنية الهزلية التى تحيط بها ، إن علقت جميعها فوق حائط مرتفع . فقد حدث أن رأى ديلاكروا إحدى لوحاته « العدل فى تراخان ، معلقة فى متحف « روان ، وقد غطى جزء منها وراء أشياء أخرى ، فاعترف دون تميز لنفسه بقوله: « إن الذى أمكننى أن أراه منها كان على درجة من القوة والعمق عملت على إخفاء كل ما كان يحيط بها بلا استثناء ، (٥٢) . وكانت اللوحات الأخرى إلى جانب تلك اللوحة « غير موجودة » .

لقد قال بوسويه فى وجود الله: إن الكمال ليس بعقبة أمام الكائن ، بل إنه على عكس ذلك، علة وجوده ونفس الشيء يقال عن الفن : فكلما ازداد كمالا كلما تأكد وجوده ، ومن هنا كان يسمى « فوق الوجودية » ، السريالية التى ننسبها إليه . وحيث إن اكتماله الشكلى أكثر تماما وتدقيقا فى التنفيذ من أشياء الطبيعة ؛ فإنه يتمتع بالنسبة لهـا ، بكيان وقيمة إضافيين . ولقد فهم الاستاذ سوريو هذا جيدا ، ولو أنه على مايلوح لم يتذكر لا أفلاطون ولا أرسطو بهذا الصدد فالفن فى نظره هو « النشاط التكوينى » — أو التأسيسى ، أى إنه « جهد القصد منه أن يقود الوحى التقريبى إلى الوجود الكامل ، الفريد فى نوعه ، الملموس ، الذى يشهد

على نفسه بنفسه عن طريق وجود لاشك فيه ، (٥٣) . وفى هذا النشاط نجد ، حين نعمل ، نفس الخطوات الأصلية ، ومايشبه الحركات الروحيه الكبرى التى تعمل على مساندة اى كيان وتسليحه . إنها اشكال ، تلك العناصر غير الماديه .. وهى ايضا سند عميق لكائن ما . وليس الشكل هو ذلك الذى يحبس العمل فى إطار مغلق ، بل هو ذلك الذى يبنى ويحرك ويفتح الطريق إلى الحقيقة ، (٥٤) .

من هذا نفهم أن العمل الفنى الحق فى الوجود ، لا يمكن ان تتمتع به الكائنات الطبيعية ... و « هذا الحق هو الذى يقاس بمدى الكمال ، (٥٥) . هذا ما يسميه الاستاذ سوريو « الوجود الاعلى ، لعالم الفن . . وهو عالم يرتفع إلى اعلى ويسير إلى الامام بقوة اشد فى الوجود ، ويتفجر بالوجود مسيطرا بقوة اكبر ... واعلى من اى من هذه العوالم التى رفض الفن تمثيلها . إنها طريقة رفيعه ، طريقة عليا للوجود ... هذا مايبحث عنه الفن دائما ، ومايصل إليه هذا العمل البطولى : وبعد ذلك النصر ، ومن خلال هذه الحقيقة الوجوديه ... نقصد العمل الفنى العظيم ، (٥٦) . وبفضل هذا الاخير ، يتكون عندنا الشعور ، وإن صح التعبير .. نتلقى الوحى بوجود الكيان الذى نريده كيانا .. او — الكائن المطلق الذى « يحمل تبرير وجوده بين طياته ... هذا هو السر الذى يوحى الفن بوجوده فى أرفع الأعمال الفنية ... سر يدل على طريقة ما للوجود بحيث لايترك لنا فرصة التساؤل عن سببه او علته ، (٥٧) .

وطريقة الوجود الرفيعة التى يتميز بها العمل الفنى هى بعينها الكيفية العليا لوجـــود الفردية . وكونك كائنا معناه فى الواقع أن تكون كائنا

واحداً . ومع اكتمال الكائن تزداد فرديته الخاصة . بمعنى أن لوحة ما ، أو تمثالا ، او قصيدة ما ، تصبح وحيدة فى نوعها ولا يمكن أن يحل محلها غيرها ... وتتميز عن لوحة او تمثال أو قصيدة أخرى كما يتميز جسدان حيان .. أو قد نقول ايضا : كائنان بشريان . ألا نشعر بوجود موضوع الفن كما نشعر بوجود الشخص .. ؟ لقد عبر الأستاذ سوريو عن هذا تعبيرا جميلا فقال : جلس أحد أصدقائى أمام البيانو . وهأنذا أنتظر ... هاك المقاييس الثلاثة الأولى من مقطوعة الباتتيك . . وهاك أحدهم قد دخل .. رغم أن الباب مغلق . نحن هنا ثلاثة أفراد : صديقى ، وانا ، ومقطوعة الباتتيك . وقد سبق لبروست أن من قبله أن كتب عن الجملة الصغيرة التى يؤلفها فانيتى فقال : لقد كانت خاصة جدا ، لها جاذبيتها الفردية ، التى ما كان لأحد أن يضع مكانها جاذبية أخرى ، وكانت بالنسبة إلى سوان بمثابة إنسان قابلته فى صالون تعرفه . . إنسان كانت قد أعجبت به فى الشارع ثم اختفى دون يحدوها أمل فى أن تقابله مرة أخرى (٥٨) .

ففردية العمل الفنى ترجع إلى نفس سبب اكتماله ، وهى صورة ومبدأ للتعين يغمر المادة من جميع أجزائها ويوصل إليها جميعا إشعاعه . . وكل شىء يحدث إذاً كما لو كانت صفة الفردية قد مست هنا بطريق مباشر مجموع المواد المستخدمة . وبالقدر الذى ينجح به العمل الفنى تصبح أدق دقائقه مقدسة ضرورية . إن من الممكن أن نبتر من الإنسان عضوا دون أن نقتله ، لكن ليس من الممكن أن نبتر مقطعاً واحداً من بيت شعر جميل دون أن نهدمه ، فإن للروح فى الفردية العضوية جسد ، وهى — اى الروح — ترشد أجزاءه بنسب غير متساوية ..على أن بينهما ... بين الروح والجسد دابطة كيانية ،

وكذا ، وبوجه خاص ، علاقة ملكية يمتلك فيها كل منهما الآخر . أما فى الفردية الجمالية فإن هذه الملكية تختفى لأن الاتحـــاد الذى يربط بينهما قوى متين ، وهو بعينه تلك الصفة المحسوسة التى تحمل طابع العمـل الفنى » (٥٩) .

وطابع الفردية هو الذى يميز العمل الفنى عن الآلة حتى ولو كانت هذه الآلة من النوع الذى ينتظم بنفسه ذاتيا ويحاول القيام بما تقوم به الكائنات الحية المفكرة . « إن هذه الأجهزة فى ذاتها ليست أعمالا فنية لأنها تحاول بطريق الحركات التمثيلية العامه أن تقلد الفردية ولكنها لاترمى إلى أن تصبح هى فردية . إن الآلة لاتضم روحا ،ولو أنها تأمر بما تؤمر هى به ولا تبعث بشىء غير متوقع للذى أبدعها ، اللهم إلا أخطاء سيرها . وهى لا تفرض عليه كيفية السير فى عمل ما كما تفعل مثلا شخصية المسرحية أو كما يحدث عند ضرورة تصوير اللوحه والتقدم فى تنفيذها . والآلة مبنية على أساس رياضى أو منطقى بحت .. لاتتصف بهذه الرشاقة الغامضة التى تخفى وراءها تلك المفاجآت الدائمة التى ينتظرها من يريد أن يتأمل . وهدفيتها مفروضة من الخارج على أجزائها ، وليس بها ماينبعث منهـا كما ينبعث الفكر الفنى من إنسان فنان يريد أن يبرر وجوده وكيانه عن طريق كيان مايبدع . والدليل على هذا أن من الممكن بناء جهاز ماضمن سلسلة ضخمة من نوعه ، فى حين أن العمل الفنى فريد فى ذاته : فهناك إذاً بين « النموذج » الجامد الذى يقلده من يمارسون الآلية ، والعمـل الفنى الذى يخلقه أهل الفن .. هنـاك فرق مرجعه أن الصورة المنقولة فى الأول تعادل النموذج الأصلى دائما ، فى حين أن الثانية .. أى العمل الفنى ، لا يمكن أن يكون مختلفا تماما عن الأصل » (٦٠) .

بالاختصار لا نبـالغ حين نشير إلى موضوع الفن — كما يفعل المسيو

نيد ونسيل — وقولنا إنه «عنصر شخصى تقريبا» ، لا يمكن تصنيفه أو تعريفه ، لأنه يقع فيما وراء العموميات ولا يدخل فى نطاق أى مذهب . وهو يبلور أنواعا من التمثيل والاندفاعات لاعدد لها ، ولا يمكن امتلاكه كما نمتلك الشيء ، بل إنه يتقدم للإنسان ليتقبل منه التبجيل والإعجاب والحب ، وهو محمل بقيم عالمية ، ويحمل رسالة تعبر الأزمان والأماكن وينتمى إلى مملكة أعضاؤها ليسوا أداة بحتة ، يشوبه وجود رفيع، ومنه يشع شعور باللانهائية يؤكد أن الكائن البشرى غالبا ما يكون قادرا على الإشعاع بهذه القوة » . أليست هذه الصفات كلها أوجه شبه بين موضوع الفن والشخص نفسه ؟ الحقيقة أننا نتساءل : من يستطيع سماع ميلوديات معينة من شومان دون أن يدرك منها أهدافا تحرك العواطف وتنبع من جوهر الموسيقى لتذهب الى اكتمال الوجود الشخصى ؟ قد لا يمكن أن نجد نفس التجربة تتقدم إلينا لنراها إلا بواسطة المجهود المقلق، غير الفعال الذى نقرؤه أحيانا فى أعين حيوان مستأنس يكون على وشك أن يعادل الإنسان، ويلوح كما لو كان يعرف ذلك . » (٦١) .

نواحى الغموض فى الوجود الفنى

مع ذلك فإن من المستحيل أن يصل الجهد الذى يشهد به العمل الفنى إلى نهايته ، فالفن يبعث فينا شعورا بحالة من الوجود تتعدى ما تتضمنه الطبيعة ، والأشياء التى يستخدمها تشترك فيه ولكن اشتراكها هذا رمزى ومحدود بحدود اشتراك الرمز فى الطبيعة ، هنا يظهر الغموض النسبى فى الحالة الوجودية للعمل الفنى ، إذ أن هذا العمل موجود فى نفس الوقت بدرجة أقل وأكثر من أشياء الطبيعة ؛ أكثر بسبب السمو الذى يشوبه . وقد تحدثنا عنه .. . وأقل، لأنه بصفته عملا فنيا يحتاج إلينا لكى يتم وجوده ، وفوق وجوده « حقيقة».

والوجود فى هذا يرجع فى الواقع إلى القيمة . . لكن ليست هناك قيمة، سواء أكانت جمالية أم غير جمالية إلا بالنسبة لضمير قادر على استقبالها. لاشك فى أن لوحة يتركها الفنان الذى نفذها ، وظل هذا الفنان مجهولا أو موضع الاحتقار ، أو تركها فى غرفة مغلقة حيث لا يراها أحد .. هذه اللوحة تظل عملا فنيا، بمعنى أن مصدرها فن فنان معين، وأنها تظل بنفسها مصدر سعادة لأولئك الذين سيكون من حظهم اكتشافها، ويكون لديهم الذوق اللازم لتقدير قيمتها . فالفن لا يسكن فينا ، ولسنا نحن الذين نقيم قيمة العمل حين لا نفعل شيئاً أكثر من أن ننظر إليه . ولقد هاجم الأستاذ جيلمون هذه الذاتية بقوة (٦٢) . فهو يرى أن العمل لا يوجد جماليا إذا لم يكن موضوع تجربة جمالية ، وقد كان الأمر هكذا خلال آلاف السنين بالنسبة للمصورين المصريين والنقوش البارزة فى لاسكو والتامير وهوجار .. ولنذكر على سبيل المثال لوحة تنتورية ظلت مختفية منذ قرون كانت تستخدم فيها كغطاء لآنية قديمة واكتشفت أخيراً فى كهف « بدروم » كاتدرائية ميلانو .. فكم يكون من الحق القول بأن أجمل لوحة فى العالم لا توجد إلا على حساب الذى يتأملها .. وهى « تعود إلى السقوط فى العدم حالما ينتهى الإعجاب بها ، ولا تصبح إلا خرقة مليئة بألوان تشبه قطعة الخشب التى يخلط عليها المصور ألوانه ويمحو فيها فرشاته »(٦٣) .

مع هذا فاللوحة أو التمثال أو البناء الأثرى يتمتع بمزايا أخرى ، إذ حتى إن لم نعترف له بوجود جمالى يكون له وجود ملموس ، ثابت محدد . . وحتى إن لم يكن إلا لوح خشب ذا شكل معين وسمك معين فهو موجود كما هو موجود له جسده. لكن ما حال القصيدة والقصة والمسرحية ومقطوعة الموسيقى؟

أين هي ؟ وما أهميتها ؟ وكيف توجد ؟ هل تعتبر القصيدة مجرد مجموعة علامات خطية مرئية على قطعة من الورق بنفس الطريقة التي يغطى بها السطح المسطح بألوان ليصبح لوحة؟ لا.. فالألوان تتحدث مباشرة إلى الحواس ، فى حين تتحدث العلامات الخطية فقط إلى الذين يعرفون كيفية قراءتها وتفسيرها . وهكذا يمكن القول إن قصيدة صينية توجد بالنسبة لك أنت يامن تجهل اللغة الصينية بدرجة أقل كثيراً من وجود لوحة من روبانس حتى بالنسبة لمن يجهل فن التصوير .

من جهة أخرى ، ماذا يعنى وجود قصيدة جوسلان (لاما رتين) أو الحرب والسلام (تولستوى) أو الزورق النشوان (رامبو)؟ هل تعنى نصا مطبوعا؟ لكن هناك آلافا من النصوص المطبوعة فى الدنيا . وهل هى تعنى مخطوطا أصيلا ؟ لكن ماذا تكون قيمة هذا المخطوط إن كان قد حريق أو مزق أو أكلته الديدان ؟ ثم إن العمل الأدبى الموجود فى المكتبات العامة أو مخازنها لا يعيش إلا بحياة الظلام . إنه يرتفع إلى الوجود الحقيقى بفضل قراءته. ومادامت القراءة تحدث فى الزمن فإن القصيدة أو القصة أو مقطوعة الموسيقى لا يمكن أن تكون حاضرة كلها فى نفس الوقت . ووجودها لا يمكن أن يكون قدريا . هل نقول هنا إن له جسداً ؟ نعم . . . جائز لحد ما إن هى قرئت ، بصوت مرتفع ، لكن ماذا إذا قرئت بالعين فحسب؟ على أى حال فإن وجودها الجسدى لا يعادل وجود شىء ما .. كوجود لوحة ما جسميا .

تبقى حالة الأعمال المسرحية والموسيقية ، وهى عسيرة من حيث التفكير فيها لأن من الضرورى لكى نجعلها موجودة قدر استطاعتها الا نكتفى بقراءتها ، بل لا بد أيضا من تمثيلها أو تنفيذها ، فالوجود الفعلى لمسرحية اندروماك أو لسيمفونية جوبيتر لبوريس جود ونوف يحتاج لمعرفة الممثلين والمخرج

ورئيس الفرقة الموسيقية وعازف الآلات، وينتج عن ذلك أن هذه الاعمال لا تمتلك جسداً وحيداً نهائيا محددا ، بل أجسادا متعددة ومؤقتة . . أو - إن صح القول وكما يقول الأستاذ سوريو « أجساما كقطع الغيار » (٦٤) . . ولنترك هنا النتائج التى تنتج عن ذلك فيما يخص دور المبدع والطبيعة ومصير الأعمال الفنية فى مختلف الطبقات الفنية (٦٥) ولنتحدث فقط عما يخص موضوعنا ، ونقصد به أن العمل الفنى - رغم وجوده الرفيع - ليس بكائن قائم دائم . . فالعمل الفنى لا يتم خلقه إلا لكى يخلق من جديد ، ولا يبقى قائما فى ذاته إلا لكى يتجدد دائما أبدا بالنسبة للسادة البشرية (٦٦) .

هل يعنى هذا أن الفن ينتهى دائما إلى الفشل ؟ لا أظن . . . وهنا أسمح لنفسى أن أتنازع والأستاذ نيدونسيل ، فهو يقول : إن الفن لا يصل الى هدفه وصولا كاملا ، وتمثا ل بيجماليون لا يستقى الحياة إلا فى الحلم . . . لأن نيتنا إذ ذاك ليست شيئا آخر غير إحياء المادة التى صنعته بها أيدينا . . أما إذا نجح التنفيذ نجاحا مطلقا ، فإنه لن يكون إلا انبعاث جوهر كامل تحت أبصارنا (٦٧) .

فى اعتقادى أنا ، لست واثقا أن يكون لدى الفنان النية حتى ولو كانت لا شعورية - فى منح الحياة والحركة لأعماله ، كما تفعل الطبيعة بالحيوان والإنسان . . ولا أظنه يشعر بشىء من الألم إذا لم ينجح فى هذا . فإن نحن طبقنا الفكرة على فن البناء ، لوجدناها خالية من المعنى . . . إذ لا يمكن أن يكون الحلم فى البناء هو تشييد مبان تتحرك . أما فى الشعر

وفى الموسيقى فإنى لا أفهم أيضا أى نوع من الحياة ، يمكن أن يمنح للقصائد. قصائد إلى هلينا . . أو السوناتا إلى كرتيزر ، وهى لا تمتلك هذه الحياة. أما عن النحات أو المصور ، فهل يكون مثلهما الأعلى فى هذه اللوحات الحية التى زاها فى مسرح الشانليه أو الفولى برجير ، حيث تهبط بعض التماثيل من قواعدها وتخرج أشكال مصورة من إطاراتها وتشرع فى الكلام وفى الرقص ؟ لا يمكن أن يكون الأمر هكذا ، اللهم إلا إذا دفعنا بالواقعية إلى أقصاها وقلنا إن هدف فن النحت — كما قال ديلا كروا — هو تصوير التماثيل وجعلها تسير بزنبرك (٦٨). أنا إذا لا أفهم إطلاقا ما يمكن أن يحصل عليه فن النحت من أن يكون حيا، ولا أدرك أصلا ما يمكن أن ينقص التنفيذ ما دام قد أنتج لوحات وتماثيل . أنا لا آسف على هذا.. بل بالعكس .. لا آسف على الا يكون التمثال تمثالا ؛ والا تكون اللوحة الا لوحة فحسب .

ويؤكد الأستاذ نيدونسيل أيضا أن العمل الفنى ليس جوهراً كاملا ، بل إنه يكاد يكون جوهرا(٦٩) كما قيل عنه من قيل إنه من مركز شخصى تقريبا .فالحقيقة أنه ينتمى إلى طبقة الأشياء المصنوعة ، مثله مثل الفاكهة التى تصنعها الصناعة .. أو أى فن بالمعنى العريض لهذه الكلمة . لاشك أن هناك فروقاً واضحة بين آلة ، أو من باب أولى، أداة يدوية أو قطعة أثاث من ناحية ، ولوحة أو تمثالا من ناحية أخرى.فعندما يصور المصور لوحة، أو عندما ينحت مثال تمثالا ، يرتبط الشكل ارتباطا وثيقا بالمادة ويتداخل فيها بعمق أشد من ذلك الذى يحدث عندما يقوم نجار بتجميع قطع من الخشب ليصنع منضدة . ومع ذلك فإننا لا نحصل على جوهر حقيقى ، لا فى الحالة الأولى ، ولا فى الثانية . ونقصد بالجوهر،إن عبرنا عنه بتعبير

مأخوذ من أرسطو «طبيعة». فالمادة التى يصنع منها العمل الفنى أو المنضدة كائن طبيعى ، أما أشكالها فهى ليست أشكالا طبيعيه .

لهذا السبب لا ينتمى النتاج الصناعى الى نفس طبقة الكائنات التى ينتمى اليها نتاج جيل ما . والمثل المعروف عن أرسطو هنا يوضح تماما مذهبه : ذلك انا لو صنعنا سريراً من الخشب وقمنا بدفنه فى التربة ، فليس من الممكن أن نأمل فى أن ينبت هذا السرير . وعلى العكس من ذلك فإن الطبيعة تنتج المواد الطبيعية بطريق الأجيال . ويمكن تعرف هذه المواد بقدرتها على التكاثر المتعاقب (٧٠) . أليست هذه الحقيقة فكرة شيللنج التى يعبر عنها بدوره فى نص فلسفى آخر فيقول : « بعد أن يعطى الفن للأشياء الصفة التى تطبعها بالطابع الفردى، يقوم بخطوة أخرى فيعطيها الرشاقة التى تجعلها محببة بأن يجعلها تلوح كما لو كانت تحب . وفيما بعد هذه الدرجة الثانية لا تبقى إلا خطوة أخرى ثالثة تعد لها الثانية وتوضحها مقـــدما : وهى أن تعطى للأشياء روحاً بفضلها لا تكتفى بأن تلوح كما لو كانت تحب ، بل لانها تحب فعلا . . وهذه هى الدرجة التى لن يصل إليها الفن .

الجمال الفنى والجمال الطبيعى

إذا كان من المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنسانى الذى يشيده ويرسيه فى وجوده الجمالى ، وحتى من وجهة أخرى وفى حالات معينة فى وجوده الملموس الفيزيقى فإن من غير الممكن أيضا فصله تماما عن الطبيعة، فاللوحة على التأكيد والتمثال والقصة والمسرحية ، ومن باب أولى القصيدة

الشعرية والبناء الأثرى، ومقطوعة الموسيقى ليست بأية حال من الأحوال تصويرا للحقيقة ومهمة الفن هى أن يقول ، لا أن يعيد القول، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وان يخلق لا أن ينقل . وهو لا يقلد الطبيعة، كما نعلم، إلا بطريقته فى العمل . ومع هذا فإننا لم نؤكد القطيعة بين عالم الفن وعالم الواقع إلا بقصد اتباع طريقة خاصة ، وبقصد القضاء على أخطاء لا تزال قائمة بشدة . ولقد حان الوقت لأن نبين العلاقة التى تربطهما رغم عدم التماسك بينهما . ألم يسبق لنا أن اقترحنا حين تحدثنا عن التصوير التجريدى الفكرة القائلة بأن الفن الذى ينفصل انفصالا كليا عن الطبيعة ويريد أن يقوم بناء على التجريد المطلق ، وفى هامش الواقع لابد وأن يصل إلى العدم ؛ وأن يفقد كل قيمة محسوسة وبالتالى كل قيمة فنية ؟

فلنؤكد إذاً أول الأمر أن الجمال ليس احتكارا مطلقا للفن . إن هناك جمالا طبيعيا، ولنذكر أنه إذا كان بودلير يرى الطبيعة قبيحة، فإنه لا يراها هكذا إلا فى إطار آراء فلسفية تصوفية يطبقها مقدما . فالأشكال التى تنتجها الطبيعة ليست بالجميلة دائما وفى كل مكان . وقلما تكون مكتملة وهى تقدم بعض العناصر التشكيلية ... ولهذا نجد أن آنجر وهو وريث الاكاديمية فى هذا يرى أن من الضرورى كما فعل مثالو اليونان القدامى فى نحت تماثيلهم ، « تجميع كل الأجزاء الجميلة التى تضمها الطبيعة نادراً فى موضوع واحد » (٧١) . لكن القول بأن اليونان، وآنجر بدوره قد فعلوا هذا أمر يجب أن نشك فيه . ومع ذلك ، فالفكرة القائلة بأن من الجائز الجمع فى نفس الصورة بين ما تقدمه الطبيعة فى عدة كائنات تبين ضرورة وضع الجمال الفنى فى المقدمة وتفضيله على الجمال الطبيعى . ولهذا التفضيل

تبريره ؛ ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة ، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة ، بل إنها تنتظم من أجل المحافظة على نفسها أولا ، والمحافظة على نوعها بعد ذلك ، فالجمال إذاً عندها شيء ثانوى ، ينضم ، تبعاالكلمة أرسطو ، إلى النشاط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب . أماالفن فهو على العكس من ذلك' يستخلص أشياء معينة،جمالها هو علة وجودها، أشياء لا توجد إلا من أجل جمالها ، كل شيء فيها مدرك ومتجمع فى أدق دقائقه من أجل إسعاد أولئك الذين يتأملونه . ليس الأمر إذاً هو البحث عن الزيادة أو النقصان بين الجمال الجمالى (الفنى)والجمال الطبيعى.فالفرق ليس فرقاً فى الدرجة ، بل إنه فرق فى النوع ،كما هو الشأن بين الشيء الذى تقدمه الطبيعة والعمل الفنى .

مع ذلك فالجمال الطبيعى جمال أصيل ، والطبيعة لا تنتهى فى هذه الناحية كما أكد أوسكار وايلد إلى محاولات غير مثمرة أو إلى تجارب تموت فى مهدها. وليس من الصحيح أيضا أن الطبيعة جميلة فحسب « عندما نراها من خلال الفن ، أو تترجم فى لغة الأعمال العادية من أجل نفس شذ بها الفن»(٧٢). فلكى تكون الفتاة رشيقة ليس من الضرورى أن نفكر أمامها فى تمثال تاناجرا . ولكن يكون الوجه جذابا لا داعى لأن نتذكر صورة الباريسية أو شكل الملكة نفرتيتى . إن الأشياء الطبيعية تكون جميلة وهى بعيدة عن كل مقارنة فنية . أليست انطباعات البسطاء من الناس —وأحيانا ما تكون حية جداً — ترجع فى حب الجمال إلى الطبيعة البسيطة ألا يكاد يكون هناك إجماع بين الفنانين من حيث الاحتجاج — كما فعل رودان مثلا — ضد الفكرة القائلة بأنه ما من شيء جميل فى الطبيعة وإن الطبيعة قبيحة دائماً ؟ *

(*) وقد رأينا وأثبتنا أن أنجز كان يدرك الجمال القديم من خلال النموذج الحى إلى ويدرك اللوحة التى سيرسمها مستقبلا من خلال منظر الطبيعة .

إن هناك ولاشك رجالا ونساء ودواب ونباتات ومناظر على جانب من الجمال .. ولسنا نريد أن نذهب إلى حدالتحدث عن هذا . فنقول إن الزهرة تسر العين بألوانها ، بل با كتمال خطوطها لدرجة مدهشة ، تلك الخطوط التى نراها أيضا فى بعض أوراق الأشجار وفى أقماع زهرة الفوجير الصغيرة.

وقد يكون فى النظر إلى عالم ماتحت الأرض بما فيه من حصى وقواقع وأجسام بللورية ما يكفى لتوكيد الثروة النوعية الموجودة فى الأشكال الطبيعية هكذا ندرك فى الطبيعة ونحن أيضا إزاء العمل الفنى نظاما واضحا للغاية ، دقيقا لأقصى حد ، يوجد بين أجزاء مجموع متكامل .

يتعين علينا ، وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن نلقى نظرة على نظرية مالرو فيما يخص نقطة البدء فى الإبداع الفنى : يرى مالرو أن «الحركة» الأولى تأتى الى الفنان من التأمل فى الأعمال الفنية الكبرى ' لا من منظر الطبيعة، وتختلف هكذا رؤيته عن رؤية العـــامة من حيث إنها « منذ بدئها تنتظم عن طريق لوحات وتماثيل ... وبواسطة عالم الفن » » . ويرى مالر وأنه «كما أن الموسيقى يحب الموسيقى ، لا الكروان ، والشاعر الشعر، لا غروب الشمس، فإن المصور لن يكون هذا الرجل الذى يحب الوجوه والمناظر. بل هو أولا رجل يحب اللوحات » . وبهذا يصبح من الأمور ذات المغزى أنه مامن ذاكرة فنان عظيم يمكن أن يحتجز داخلها عنصراً يتولد من شيء آخر غير العاطفة التى تتحرك أمام العمل الفنى كما يحدث الأدباء حال تمثيل مسرحية أو قراءة قصة أو قصيدة ... وللموسيقيين ، الاستماع للموسيقى ؛ وللمصورين تأمل اللوحة.. والذى يخلق الفنان هو أنه كان حساسا فى فتوته الأولى لإزاء الأعمال الفنية أكثر منه إزاء الأشياء التى كانت مصدر هذه الأعمال؛ بل وربما لإزاء الأشياء فحسب»(٧٣) وبالاختصار فإن مالرو يرى أن

الفن يصدر عن الجمال الفنى ؛ ولا تأتى الدفعة المخصبة من الجمال الطبيعى . .

إن الحقيقة ، مع الأسف ، تصبح خالية من المعنى لو هى حاولت استيعاب الكل وإبعاد الحقائق التكميلية . ولا شك أن هناك عدداً كبيراً من أهل الفن يجمعون على أن العمل الفنى صدمة نهائية . . وقد كان الفنان كوريج يصيح قائلا أمام لوحة القديسة سيسيل لرافائيل : وأنا أيضا . . أنا مصور . . لكن لنذكر أن موهبة بروست مثلا قد تولدت عن انطباعات الطفولة وسط الطبيعة بدرجة أشد بكثير من تولدها عن قراءة الأدباء الذين أحبهم . ولنذكر أن غابات الورد فى كومبرى ونباتات العروس فى فيفون وشاطىء بعلبك هى التى جعلت منه قصصيا أعمق وأرفع من مدام دى سيفنييه التى كانت جدتها تثيرها وتدفعها الكتابة . . . وأرفع من بالزاك الذى كان تقدمه فى السن وقد مضى عمره فى القراءة عاملا على أن يصبح كاتبا . . .
لا شك أيضا أن الموسيقى رجل يحب الموسيقى ، وأن المصور رجل يحب اللوحات . تساءل بيكاسو من هو المصور ؟ إنه هاو يجمع مجموعته من اللوحات ويرسم بنفسه لوحات يحبها عند الآخرين ، لكن المصور يحب أيضا غروب الشمس والموسيقى العندليب . ويذكر ديبوسى فى هذا أن رؤية شروق الشمس أكثر فائدة من الاستماع إلى سيمفونية الرعاة ويقول لا تستمعوا لى نصائح أحد . . اللهم إلا الرياح التى تمر وتحكى لنا تاريخ العالم (٧٤) .
ولعل من السهل جداً أن نجمع فى قائمة طويلة بين أولئك المصورين الذين أخذوا على عاتقهم إعادة تصوير الطبيعة كما هى . لكن سيزان ، وهو الذى يشيد ويصور الأشياء بطريق المخروط والدائرة والأسطوانة . . . الذى لا يريد إلا أن

يعبر عن إدراكه الصغير هو .. فى حاجة إلى أن « يذهب إلى المثير الطبيعى بانتظام . وهو يقول بنفسه : « إن كل شىء ' فى الفن بوجه خاص نظرية تطبيق بطريق الاتصال بالطبيعة » (٧٥). ولا يجهل ريدون الذى يعتمد على رؤية اليقظة أن من الضرورى أن نبدأ من الواقع لنتخطاه، وهو يعترف بأن مافوق الطبيعة لا يوحى له بشىء، وبأن الطبيعة قد أصبحت منبعا وخميرة بالنسبة إليه (٧٦) وكذا الفنان التكعيبى لهوت . . الذى يتحدث هكذا قائلا إنه لا يعرف شيئاً أجمل وأكثر تحريكا للعواطف من الشىء القائم الموجود (٧٧) . وهاك الفنان التعبيرى رولت أيضاً يقول إنك سوف تحتفى بكل مايعيش تحت السماء » (٧٨) ، فى حين أن الفنان التجريدى بول كلى يختار مكانه، فى موضع أقرب قليلا من قلب الخليقة مما هى العادة. ويتساءل « لكن هل أستطيع أن أكون قريبا منها ؟ »(٧٩).

لقد قال شاتوبريان عن أدب القرن الثامن عشر — عدا كبار أدبائه: إن هذا الأدب كانت تنقصه الطبيعة دون أن ينقصه الشىء الطبيعى ، وليس الإخلاص لمظاهر الواقع والحياة هو الذى يعطى العمل الفنى وزنه من الحيوية والواقعية، بل لا بد من ربط أشد قوة وأكثر خفوتا بجمال العالم حتى وإن لم يذكر هذا الجمال مباشرة . إن التناسق اللفظى والتناسق التشكيلى ليثقلان أحيانا على النفس ، فى حين تؤثر فينا عصارة الأشجار ذات الجذور العديدة والآلاف من الأغصان. فلنترك المصور التجريدى ج. بازين يحدثنا عن هذا ليقنعنا . إنه يتساءل لماذا تحتفظ الأشكال التى أبدعها البدائيون

إلى اليوم بقوتها وقدرتها على السحر إلا لأنها تنبع من العالم المختلط الذى يسبح فيه الفنان ولأن العلامات التى يستخدمها لا يمكن إلا أن تكون محملة بالحقيقة مهما تكن قليلة القدرة على التصوير : إنها مثقلة بالمحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية ؛ ذلك أن المشكلة ليست مشكلة التصويرى وغير التصويرى من عناصر الطبيعة ، فليس من المهم أن تكون اللوحة ، أو يكون التمثال ممثلا أو غير ممثل لشىء ما . والأساس أن يتفهم المصور أو المثال الحقيقة بصفتها روحا وجسدا ، وألا ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلا للتمثيل التصويرى وإذا لم يحدث هذا ووقف الفنان «فى خيلاء» داخل دائرة مغلقة فإنه سوف ينكر قيمة الإنسان ، وهى بعينها قيمة الفنان . ألن يكون العالم فى مواجهتها إلا «نوعا من سوق كبيرة تحوى الكثير من أشياء مختلطة» نأخذ منها ما نريد ونترك ما لا نريد ؟ وهل يكون هذا العالم بمثابة ملبس يجدر بنا أن نتخلص منه؟لا ، لأنه يلتصق بجسدنا ، ولأنه بالنسبة لكل منا بمثابة «بشرته هو» . وهكذا لن تكون لنا حرية الرفض أو القبول ، فرفض العالم الخارجى معناه رفض الإنسان لنفسه ... ومعناه الانتحار (٨٠)

« ومن بين الأشياء التى تدعونا للقبول هناك جسم الإنسان ، وهو يتمتع بامتياز لا يحتمل المناقشة وهنا يعلمنا أفلاطون أن جسم الإنسان يحوى ويلخص الجمال التشكيلى كله ، بل وحتى الجمال الحسى كله بوجه عام ، كما لو كانت الصورة الجانبية لجرة ما أو جانب هضبة ما أو خط الميلوديا ،

شيئاً جميلا يرجع جماله إلى التشابه بينه وبين جسم الإنسان(٨١) قد تقول إن أفلاطون قد عاش فى عصر ساده فن النحت.. عصر لم يكن يستطيع الإنسان فيه أن يعرف مقاييس الأشياء بسهولة . لكن ألا تزال نظريته هنا موضع الانتباه ؟ الحقيقة أن شعورنا بالجمال — لا الطبيعى فحسب بل كذلك الجمال الفنى — يرتبط دائما بشكل جسمنا وبطريقة سيره..ويدين هذا الشعور جزئيا بكونه ماهو عليه ، فكل شيء يحدث كما لو كان جسم الإنسان جميلا بذاته ، وكما لو كان مايتبقى بعد ذلك — أى الأعمال الفنية جميلا لأنه يتفق وإياه ، فإن نحن بحثنا عن التوازى أو التناسق عرضا ، فذلك لأن جسم الإنسان ،كما لاحظ باسكال ، متناسق أفقيا . وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الأوزان أو بعض الأوزان خاصة فذلك لأننا نحمل فى جنباتنا دقات فردية أو حتى ثلاثية .. دقات القلب والرئتين . أليس الجهاز القياسى الذى يوجد فى جسمنا هو الذى يساعدنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته، والذى ينظم أحجامه وعدده الطول الطبيعى للجملة الخطابية ؟ ألا يتعين على المنحنيات والنسب ، لكى تكون متناسقة ، أن تأخذ فى اعتبارها حتى ولو بشكل غامض ، بشكل جسمنا ؟ إننا لن نفهم النحت التجريدى ، وحتى أشد أنواعه وضوحا ، كفن آرب مثلا . . لن نفهمه إلا من خلال منحنيات المرأة وقطع الحصى والحجارة (٨٢) وحتى فن البناء ،وهو من أبعد الفنون عن الطبيعة ، يحتفظ ببعض الانعكاس الذى يصور جسم الإنسان . يقول أوباليتوس (فالبرى) إن هـــذا المعبد الرقيق صورة رياضية لإحدى بنات كورنثة أحببتها كثيراً...لأنه يصور فى دقة

تلك النسب الخاصة التى يتصف بها جسدها . . . جسدها الذى يرد لى ما أخذته منه . . . ولذا فإن هذا المعبد يحوى رشاقة لا يمكن تعليلها . . تشعر إزاءه بوجود شخصى .. هو الزهرة الأولى لامرأة ما ، وتناسق كائن جذاب(٨٣) لهذا أيضا نرى أن التصميمات الهندسية الخالصة والهوى العجيب الذى يتبعه أنصار التصوير المسمى البقعية لا تتفق والحقيقة الإنسانية. إن من غير الممكن على أى حال أن يكون جسم الإنسان وهو العمل الفنى الأكبر للطبيعة، ومعه الطبيعة نفسها، أن يغيب تماما عن الأعمال الفنية الكبرى للفن الإنسانى .

الجزء الثالث

فلسفة الفن

إن ظواهرية الفن هى وصف التجربة الجمالية . أما فلسفة الفن فهى التفكير فى هذه التجربة، بقصد تحديد طبيعتها ومعناها ومداها قدر المستطاع. ألم نلاحظ منذ بدء هذا البحث أن الأعمال الفنية ونشاط الفنان تخلق مشكلات تتعدى إطار التعليل الإيجابى ؟

ها نحن أولاء نتوقف حال دخولنا إلى حلقة البحث . يقول باير : ياعلم الجمال ، احذر من فلسفة ماوراء الطبيعة .. » والفن لايمكن شرحه بالفلسفة ، فإذا كان له مذهب ما فإنه لن يكون شيئا آخر إلا فلسفة النجاح » (١) . أليس العمل الفنى أصلا « شيئا مرئيا » ؟ ألا يقع تحت إدراكاتنا بصفته «تجميعا لتأثيرات .. تجميعا رمزيا إن شئت، ولكنه تجميع لتأثيرات .. » إنك تغش نفسك إن أنت بحثت فيه عن مغزى يقوم فيما وراءه . . . لاشىء فيما بعده ، وما علم الجمال العقلى إلا علم جمال الأشباح يتغذى من أكاذيب تجميعية وجولات حول موضوع ما ، وتكرار لفظى فحسب توحى بها كلها تشابهات كاذبة . علينا إذاً أن نتعجل فى « نزع الصفة الفعلية عن علم الجمال » ، وعلينا أن نقطع أوصال المثالية الجوفاء التى يختال فيها هذا النوع من علم الجمال ، ونأخذه بأيدينا بقوة إلى الواقعية ، وإلى « هذا الشرح الذى يعود إلى الشىء بمجرد خروجه من الشىء». وهذه هى الوسيلة الوحيدة التى تمكننا من عدم تحويل الموضوع إلى حجة خالصة لتبرير الأمور بناء على التفكير فحسب (٢) .

لطالما ضل علم الجمال ، مؤكداً ، فى متاهة بحوث الفكر الجوفاء . لكننا لانرى ، هذا هو اعتقادنا ، سببا كافيا لمنعه إلى الأبد من أن يدور حول التفكير، وأن نعمل تفكيرنا فيه . أليس معنى تحديده بشرح الأعمال الفنية شرحا علميا أو شبه علمى فحسب فى إطار ضيق ؟ « ما من شىء يمكن إدراكه عقلا ويؤخذ فى الاعتبار فقط ... إن كل شىء يمكن إدراكه حسا . » لكن لماذا يوجد الشىء ؟ ولماذا صنع ؟ ولماذا أراد المبدع أن

يصل إلى هذا « النجاح » بأى وسيلة ؟ ولماذا نجد فيه كل هذه اللذة ؟ إن الفنان لا « يتفلسف » عندما يعمل . فليكن ... لكن هل يكون هذا سببا فى ألا نفكر فلسفيا إذا كان عمله يدعونا لهذا ؟ بالاختصار نحن قوم متفقون على ألا « نبحث فى علم الجمال إلا فى المشكلات التى يلقى بها أمامنا » . لكن لاينجم عن ذلك « أن كل مشكلة لم يبحث فيها الفنان فعلا يمكن أن تكون مشكلة غير حقيقية » (٣) .

إذن من الضرورى ألا نفكر فلسفيا ، فإن من الضرورى أن نستمر فى البحث بطريق الفلسفة . وطريقة الأستاذ باير تتضمن مذهبا معينا للفن، فهى تتضمن إذاً فلسفة معينة .. يعطى فيها الأسبقية للقيمة على الكائن ، وبالتالى لقدرة الإنسان على خلق القيم . ولقد سبق أن عرفنا القارىء رأينا فى هذا ، والفكرة التى نحن بصددها الآن تتميز بأنها تضع المناقشة فى مجالها الخاص بها . والفن قيمة ، ومن هنا فهو يفرض علينا أن نضعه فى مواجهة القيم الأخرى ، ومنها الدينية والأخلاقية والعلمية . . . نقصد القدسية والخير والحقيقة . وقبل كل شىء يجب أن نضعه — أى الفن — فى مواجهة هذه القيمة التى تمثلها فى أعيننا حياتنا وعواطفنا ومشاعرنا ومثلنا العليا مهما يكن نوعها .. والتى تحدد نشاطنا .

الفصل الأول

الفن والإنسان

يرى مؤرخ الفن الكبير ، « ا . مال » فى الكاندرائية القوطية مرآة أمينة تعكس إنسان العصور الوسطى ، مرآة لاهوتية تعلن بفضل رسومها المذاهب التى تستند إليها المسيحية ... ومرآة تاريخية تقص المراحل الرئيسية لحياة شعب الله ... ومرآة دنيويه تعكس معلومات ذلك العصر عن الفلك ودورة الفصول وعادات الحيوان ومشكلة الآفاق العليا البعيدة . ومرآة أخلاقية تصور الرذائل والفضائل ، كما تصور القديسيين الذين قادوا معركة الخير والملائكة الذين يسندون جنباتنا، والشياطين التى تغرينا ، ثم أخيرا العقاب والثواب فى الدنيا والآخرة والجنة والجحيم .

من الممكن دون مبالغة أن نتوسع فى نطاق وجهة النظر هذه ، باعتبار الإنسانية جميعها هى التى تنعكس فى مرآة الفن ، وعلى أنه مامن ناحية من نواحى وجوده المتعدد النواحى والأشكال إلا وصورها العمل الفنى ، بل وحتى العمل الفنى الأعظم . وما من حضارة مرموقة إلا وساعدت الوثائق الفنية على إعادة تصويرها فى حالة عدم وجود وثائق من نوع آخر . على أن الشعر والتصوير والنحت وفن البناء تشهد جميعاً شهادة مؤكدة على ماصنعه الإنسان وما فكر فيه وما خاف منه وما آمن به . كل شىء فى الفن موجود ، فمن آلام الحروب إلى أعمال السلام إلى الحب والموت .. إلى الآلهة واللعب. على أنه لاينبغى أن ننسى ، إضافة إلى هذا ،

أن الفرد يعبر عن نفسه فى الفن بقدر مانعبر الجماعة عن نفسها . وهذا منذ شعر بكيانه وبوجوده . فكم من شخصيات فريدة من نوعها ، قوية أو بائسة كان من الجائز أن تظل مجهولة أو غير معروفة تماما إن لم تكن قد تركت تاريخ حياتها أو اعترافاتها أو مذكراتها لتقول : هأنذا الإنسان كما كنت .

ولقد تعلمنا رغم هذا أن نحذر من استخدام استعارة المرآة ، وليس هنا مجال التدقيق فى أنواع الخيال التى يضمها الأدب الشخصى ، ويكفى أن نذكر القارىء أنى إذا كنت أصور نفسى بنفسى ، فإنى لن أستطيع أن أصور بدقة تامة ذلك الإنسان الذى هو انا . هل أستدير إذاً نحو الحقيقة الخارجية ؟ إن الصورة التى سوف أقدمها عنها هى الأخرى سوف تكون محورة قليلا أو كثيراً ، بناء على نظرتى لها ، أو على التقليد الذى أتبعه غير أن الفن يريد أن يكون على أكبر قدر من الموضوعية لا يمثل الأشياء كما هى وإلا انسلخت عنه صفة الفن . فهو يحورها ويحاول رفعها إلى مرتبة عليا ويصبغها بصبغة لم تكن لها من قبل ابحث إذاً عن الإنسان فى الفن ولسوف تجده فيه لأنه يعيش فى داخله . إنه يعيش فيه كما يعيش فى الحياة العامة ، ومع ذلك فإنه يختلف عن سابقه إذا ما دخل إليه هذه هى آلات الحصاد والبذر وجمع الأعناب تجدها كلها ممثلة بصورة ما ، بعد أن يكون الشعور قد غير منها . إننا لانعترض هنا على ماقاله الأستاذ باير من أن « جميع القيم البشرية تصعد قطعاً فى سماء الفن ، ولكن الجمال الذى يصبغها يصبح من نوع آخر ، وما هذا إلا تقييم للقيم » (١) .

يقص علينا بروست فى صيغة « نكتة » ، خيبة الأمل التى أصابته عندما التقى لأول مرة بشخص « برجوت » ، وقد كان يتوقع أن يرى « مرتلا رقيقا قد ابيض شعره » ، فرأى « شابا جافا صغير الحجم قصير النظر له لحية

سوداء وأنف أحمر على هيئة قوقعة » . لم يكن هذا المنظر إلا إنذارا . وقد سبق أن قلنا إن فى هذا قطيعة بين أشد ألوان الفن واقعية والرجل الواقعى. هناك أيضا قطيعة بين الرجل الذى يصور اللوحات أو ينحت التماثيل أو يكتب القصص وقصائد الشعر، وبين الرجل الذى يأكل ويشرب ويبكى ويضحك ويعيش كمواطن وكزوج وكأب ويحصل على مقعد فى البرلمان ويذهب للصلاة فى الكنيسة . وقد يتشابه الرجل العادى بالفنان أحيانا لدرجة التطابق الظاهرى . وأحيانا أخرى على عكس ذلك يختلفان اختلافاً تاماً لدرجة التباعد الأبدى بينهما . ومن هنا تظهر بعض المشكلات التى تتعلق فى آن واحد بعلم الأخلاق والنقد . فإلى أى درجة تكون معرفة الإنسان شيئا لا غنى عنه لمعرفة العمل الفنى، وبأى معنى يصبح صحيحا أن الإنسان يضع نفسه فى عمله ؟ كيف يعمل الرجل العادى والفنان كل إزاء الآخر ؟ وهل تكون القيم التى يتابعها الأول قادرة على الاندماج فى القيمة التى خلقها الثانى ؟ وإذا كان الفنان يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا الرجل العادى فبأى شرط ؟ المفهوم أن الرد على هذا يختلف باختلاف طبيعة كل، وطبقا للفكرة التى يتبعها كل عن الفن ، وبهذا فإننا لن نبحث عن حل يصلح لجميع الحالات، ويصبح هدفنا فحسب فتح بعض الآفاق وصياغة بعض المبادىء ، وبوجه خاص القضاء على كل سوء فهم .

تراجم

إنها لفكرة عادية ، معروفة منذ سانت بيف ، تلك التى تقول بأن العمل الفنى الذى يبدعه شخص ما يمكن فهمه وشرحه عن طريق حياة هذا المبدع نفسه . فقد قضى سانت بف على طريقة النقد العتيقة التى تستند إلى «جمال» العمل ، وأحل محلها الطريقة التاريخية السيكولوجية المستندة إلى صاحب

العمل . « فى مجال التاريخ والنقد الأدبى يلوح لى أنه ما من قراءة أكثر ترفيها ولذة ، وفى نفس الوقت ، مليئة بالحكم بأنواعها المختلفة ، من تاريخ حياة كبار الرجال . وقد كتب جيد : إن الأدب ، والإنتاج الأدبى بالنسبة إلى لا يتميزان . . . ولا ينفصلان عن الإنسان ، وأنا أستطيع أن أتذوق العمل الأدبى أو الفنى ، لكن من الصعب على أن أحكم عليه حكما مستقلا عن معرفة الإنسان الذى كتبه . وإنى أقول عن رضا : «تلك الثمار من ذاك الشجر ، فدراسة الأدب تؤدى بطبيعة الحال إلى دراسة الأخلاق »(٣) .

يجب إذاً أن « نعود إلى الإنسان » ، لأن الشيء الذى عاشه هو مصدر وحيه ، والأحداث التى أثرت فيه ، أى تجاربه التى طبعته : حبه وكراهيته ، وفشله وانتصاره ، كلها تحدد ما يكتبه من حيث الشكل والفكرة . عليك بالتالى أن تصعد قدر استطاعتك إلى أبعد حدود الماضى الذى عاشه الكاتب ، وانتبه إلى تعليمه وإلى البيئة التى كبر فيها ، واتبعه خطوة خطوة ، وانظر إليه وهو يسير فى الطريق وفى قاعات الاستقبال والنوادى والمسارح واصطحبه عند الوزير ، وعند مسجل العقود . وعند عشيقته . اسأل أولئك الذين رأوه وسمعوه .. أصدقاءه وأعداءه وخادميه . وكلما عرفت شيئاً عنه كانت لديك الفرصة لتمسك بمفتاح قصائد شعره ولوحاته وموسيقاه وقصصه . فالناقد الكامل هو كاتب تاريخ حياة من ينتقدهم .

ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاحها طبعا ، وما من أحد فى حالات كثيرة يستطيع أن يستغنى عن اللجوء إليها ، وليس من العبث أن تعرف ما كانت عليه طفولة « روسو » وشبابه الأول لتفهم أعماله ، ولا طفولة وشباب شاتوبريان لتفهم «رنيه» . وقصيدة «البحيرة» لا تنفصل عن حب لا مارتين لشقيقته ايلفير ، كما أن « الليالى » ذات صلة كبيرة بالعلاقة المائجة بين موسيه

وجورج صاند . وتاريخ حياة بالزاك يضيء لنا بضوء نفهم منه لاقصص « لوى لامبير » ، « وسيرافيتا » ، بل كذلك « البحث عن المطلق » و« الزنبقة فى الوادى » و « الأوهام الضائعة » و « الأب جوريو » . وهاك شخصية جوليان سوريل ، تدين بالكثير لكاتبها ستاندال ، فهى تسجل كراهيته لرجال الدين ، وحبه لنابليون ، وخجله المشوب بالجرأة ، وإفراطه فى حب السعادة . وهاك دوستويفسكى يجد لذة بذيئة فى وصف انطباعات محكوم عليه بالإعدام، لأنه سبق أن عاش بنفسه لحظات مرعبة حين حكم عليه بالإعدام هو . وهناك أشعار من بودلير وفرلين ورامبو يمكن أن تظل سرا مغلقا إن لم نعرف هذا العنصر أو ذاك من حياتهم الخاصة . ونصف ديوان « موسم فى الجحيم » لرامبو يمكن أن يكون نوعا من نفاية لمن لا يعرف الحياة الخاصة لمؤلف ما . لا داعى إذن للإكثار من الأمثلة ، ولا لدفع الأبواب المفتوحة التى لن نفكر ، لا أنا ولا أنت فى إغلاقها.

مع هذا فإننا نأسف أن من هذا الباب قد دخل نوع من أنواع الأدب لم يكن للأدب وللفن فيه أى ذكر . تاريخ حياة الفنانين ؟ يعلم الله أن لدينا منه الكثير ، ومنها ماهو عظيم جداً ومفيد للغاية ، ومنها ماهو أقل درجة فى الفائدة والعظمة . . . وهاأنتذا تقرأ فى واجهة المكتبات « حياة فلان المليئة بالأحداث » . . . وإلى جانبها « المصير الهائل لفلان » . . فهل يتعرف سانت بيف على البيض الذى فقسه من خلال هذا النثر المثير الذى لا يرمى إلا إلى جذب الجمهور وتملق ذوقه لما هو غريب أو مؤلم أو فاسد ؟ ذلك أن الفنانين « وحوش مقدسة » ، وما من مصور أو شاعر يحترم نفسه إلا وكان « ملعونا » فى الكثير أو القليل . . . لكن ما هذه القصص المثيرة التى تنسج حولهم ، وقد وضعت فى اعتبارها كل شذوذ سيكولوجى ؟ إن الاهتمام الذى توليه للفنانين ، وا أسفاه ، اهتمام لا تبرير له غير لفت النظر فحسب . .

ولقد مر علم التحليل النفسى بنفس الطريق الذى مرت به تلك الطريقة التى تدعى بضرورة جمع المعلومات . . الطريقة التى كان يجب علينا أن نطلق عليها الطريقة الفضولية، تلك التى يقع الفنان فريسة لها من أجل انتصار رؤوس متوجة ، ونجوم تظهر على الشاشة، يقول مالرو إن العصور الوسطى كانت تجهل حتى كلمة « المصور » ، وكان عصر النهضة يدرس المصور كما يدرس الشخصيات الشهيرة الأخرى . وكان فن الفنان وشخصيته شيئين مختلفين ، وحل محل هذا التمييز ربط بين الموهبة والسر ، فإذا لم يقم أحد بإخضاع وسائل الحرب فى حملة نابليون على إيطاليا، وربطها بخيانة جوزفين لزوجها ، ولا بربط التعديل الذى جرى على معادلة ماكسويل بمجازفة قام بها أينشتاين ، فإن كل شخص مستعد لايجاد الرابطة بين المصور جويا ودوقة البا ليجعل منها مفتاح فن التصوير كما مارسه جويا . . إن عصرنا يؤمن بالأسرار التى يكشف عنها (٤) .

على أن المبالغة فى مبدأ ما لا تفند المبدأ نفسه ، وطريقة البحث فى العمل الأدبى من خلال حياة صاحبه لا ينبغى أن تكون موضع الاحتقار بسبب سوء استخدام البعض لها . . على أنه يجب أن تظهر رابطة بين الإنسان والفنان ، وبين حياته وعمله . هذه الرابطة ، يلوح أنها لن توجد أصلا . . فكبار المؤلفين المزليين بوجه عام لم يكونوا من أهل المرح ، وقد كان كورنى مؤلف تراجيديا البطولة ، بطلا فى كتابة مسرحية البطولة فحسب. وبرناردان دى سان بيير لم يكن يتصف بالحساسية العاطفية التى صورها ، بل كان مجازفا مليئا بالشكوك والنفاق ، محباً للعراك ، متصفا بخشونة الطبع . . وهو الذى مد خيطا ليمسك به سانت بيف ، تمكن به هذا الأخير من أن يقول عنه : « إنه (أى سان بيير) أشد الأمثلة قدرة على بعث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعمله . . . وكم أريد أن أمحوه من مخيلتى » (٥) .

وعدم التوافق بين العمل وصاحبه قائم أيضاً عند المصور « واتو » . فقد ولد « واتو » فلمنكيا أكثر منه فرنسيا وعاش معظم حياته القصيرة فى أشد حقبات حكم لويس الرابع عشر فقرا ، وكان قبيح الخلقة ومريضا خجولا . . . فكيف والحال هذه أصبح مصوراً لأجمل نواحى حياة الرعاة ولأعياد الربيع ورحلات إلى جزيرة الخيال « سينير » وملذات حياة قصر لويس الخامس عشر؟ وهل يمكن أن نتصور أن كتاب «العلاقات الخطرة» قد كتب بقلم ضابط من فرقة المهندسين عاش أقرب إلى الرواقية منه إلى الفجور له بيت سـعيد ، وهو زوج مثالى يكتب آخر خطاب له ليوصى « القنصل الأول » (نابليون) بزوجته وأبنائه الثلاثة خيراً ..؟ وماذا نقول لنختتم القائمة عن شوبير وقد كانت موسيقاه الحزينة تغرق فى رقة صوفية لتتقدم للفتاة الشابة وللموت . . إنها موسيقى لا تتفق كثيرا وحياة شوبير ، هذا الشاب السميك الذى يشبه كثيرين آخرين ، والذى لم يعرف إلا نجاحاً ضئيلا فى حياته ، وضجراً عادياً ، وملذات سهلة ،وحبا بائسا يلوح أنه نسيه بسرعة . . . والذى مات ضحية حادث ؟ . .

الواقع أن العلاقات بين الفن والحياة متباينة للغاية ، فالفن يزدهر أحياناً مع الحياة ، وأحيانا أخرى يتضح بعيداً عنها . وقد سبق أن لاحظنا أنه غالبا ما يكون الفن تعويضاً ، فيقدم طرفا من الحياة أو رد فعل إزاءها لدى أولئك الذين خانتهم الحياة . . . والحالات التى يلعب الفن فيها دور المتنفس ليست بالقليلة ، حيث نجد فى عمل الفنان ما لا نجده فى حياته ، لأن ما مر بحياته قد أخمدته الرقابة الفردية أو الاجتماعية وظل مكبوتا . مثال ذلك دون جوان الذى عاش فى أشبيلية من مجازفات الشاب الذى يغرى الفتيات ولم يكن فى هذه المجازفات ما يحتمل أن يكون عملا فنيا ، لكن تيرسو وموليير وموزار وديلاكروا وغيرهم عرفوا كيف يستخلصون من هذه الشخصية أعمالا فنية رغم أنهم لم يعيشوا كما عاش دون جوان . بل إن من المحتمل

لهذا السبب أنهم شعروا بالحاجة إلى تصوير « الدونجوانية » فى فنهم . . . وربما كان بارون وحده هو الذى كان فى نفس الوقت النموذج والمصور لهذه الشخصية، لكن لم يلحظ أحد أبداً أن الصور التى يرسمها الفنانون لأنفسهم كانت أحسن ما عرفنا » (٦) . وأحيانا يكون الفن أيضـــاً مجرد ترويح أو هروب يساعد على نسيان مشكلات الحياة الواقعية . كبيرها وصغيرها. مثال هذا أن بيتهوفن كان فريسة لمتاعب ومشكلات شديدة فى اللحظة التى ألف فيها هذه « الاندافت » الهادئة . ولقد كتب فاليرى أيضا « الآلهة الشابة » وسط آلام الحرب، وقال فى هذا : « لم يكن عندى أى هدوء فى النفس ، ولذا فإنى أعتقد أن هدوء العمل الفنى لا يدل على هدوء الفرد نفسه ، وقد يحدث على عكس ذلك أن يكون الهدوء نتيجة مقاومة مشوبة بالقلق ومختلطة بقلاقل عميقة وتستجيب انتظاراً للمصائب دون أن تعكسها فى شىء » (٧)

وإذا لم يكن الفن يستق لأصوله إلا من الحياة ، فإن من المستحسن أن نعيش لأقصى حد من الزمن حتى نعبر عن أكبر قدر ممكن منه ، لكن الحقائق لا تؤكد صحة هذا ، والذى يبدو حقاً هو أن الفن والحياة يتنازعان الفنان ، وعلى الفنان غالبا أن يختار بينهما . . وفى محاولته الاختيار يشعر بالألم والتمزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله، وضرورة أن يعيش. ويقول أوسكار وايلد : إن « كل ما نربحه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » . كما يقول جيد : «ما دام الإنسان مشغولا بالحياة، فإنه لا يجد وقتا للكتابة». ولذا ينكر ديتور ما يفعل بعض المؤرخين تقليديا من نسبة « ساتيريكون» « لبيترون » الذى يذكره تاسيت ، والذى أضفى « كوفاديس » عليه صفة شعبية . وقد قيل إن بتيرون هذا كان قنصلا ، ثم قنصلا عاليا لنيرون قبل أن يصبح صديقه المختار والشخص الذى يشهد له على أناقته ويحدد له ما يلزم لأعمال الاستهتار . ويلوح أن الكتاب المذكور ، الذى لا نعرف منه إلا

بعض الحكام ، كان ضخما ، ولذا فليس من الممكن ان يكون إلا ثمرة مشاهدة مستمرة وجمعا دقيقا للوثائق . . . » وأعتقد أن موظفا كبيراً ، اختص بإقامة الحفلات وإعداد الملذات ، واتصف بالكبرياء والخيلاء المسعورة والاستهتار الدنيوى لن يكون قادراً على تأليف هذا الكتاب ، فحياة الملذات لن تترك للإنسان وقتا ولا حتى بعض القصص القصيرة .. والنظرية القائلة إن شكسبير لم يكن إلا المستشار بيكون بنفسه تعتبر من أعجب وأخطأ النظريات التى تتولد فى عقل باحث . إن فى هذا إنكاراً تاما لعمل الإبداع الفنى ، إذ لا يمكن أن يكون الإنسان فى آن واحد وزيرا عظيما وكاتبا كبيراً. ولا بد أن بيترونيوس أربيتر الحقيقى ، مؤلف « ساتيركون » كان رجلا ضخما ومخلوقا مهملا يعيش فى الظلام ، فقيراً ، أو ابن عبد عتق أو موظفا حقيراً . على أى حال ، مات فى فراشه ، لا فى حوض ماء الحمام فى سن الخامسة والستين تقريبا (٨) .

وها هوذا ميريميه، الذى يشبهه ريتان بيترون، لم ينتج العمل الأدبى الذى كان شبابه يعد به . . . أليس من الجائز إذاً أن يكون ميريميه قد شغل لدرجة كبيرة أيام شبابه بوظيفته كمفتش للآثار التاريخية ، وكعضو بمجلس الشيوخ وكرجل من رجال القصر ؟ » .

قد يقال لنا إن حياة كبار الفنانين وحدها وفى ذاتها كانت قصة أصبحت فى ذاتها عملا أدبيا حصبا . لكن ما قيمتها هذه الحياة . . وكم حياة كتبت من هذا النوع ؟ على كل فمهما يكن الفن مصورا دقيقا للحياة فإنه لا يمكن أن يختلط بها ، وأن يصبح اختزالا أو نقشا لها . ولهذا فليس من المهم كثيراً أن يستنشق الفنان الحياة أو يرتشف منها ارتشافا ، أو أن يعدل عن ذلك ، ويجب ويكفى لكى يضع عمل فنان أن يكون قادراً فى اللحظة المواتية أن يقف إزاء حياته الخاصة على بعد كبير ، وأن يبتعد عنها إن صح القول لينظر إليها . يكتب بودلير فيقول : «إن الفنان لن يكون فنانا إلا إن كان مزدوجا ،

وإلا إذا لم يكن يجهل أى ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة (٩) . وبفضل هذا الازدواج يستطيع أن يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل . ومادة يستغلها استغلالا جماليا . وبفضل الازدواج أيضاً يتم التحول الذى يغير قطعة الرصاص القبيحة لتصبح ذهبا خالصا ، وتتحول الفحمة القاتمة إلى شعلة لامعة . ويذكر ريفردى « أن الشعر بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة للخشب . تخرج منها وتحولها » (١٠) وكانت جورجيت لوبلان « موحية » الكاتب ماترلنك تعتقد أنها أديبة قصصية ، لأنها كانت ذات طبيعة تحت المجازفة ... ياله من خطأ شنيع.. لا لأنها كانت تحب الحياة لدرجة مبالغ فيها ، فقد كانت الأديبة اندى نواى بنفس القدر، بل لأنه كان ينقصها الإلهام الداخلى والقدرة على تصوير حياها تصوراً « منظريا » ومعاملتها كوسيلة لتنفيذ العمل ، تلك القدرة التى تسمح لبطلة الرواية أن تؤلف رواية هذه البطلة .

لقد وصف بروست وصفاً رائعاً ذلك الفرق الوظيفى الذى يدخل القطيعة بين الرجل العادى والفنان ، أو بين الحياة والفن ، فقال : « إن العبقرية ، بل وحتى الموهبة الكبرى ، تأتى من القدرة على تحويل العناصر العقلية ونقلها إلى العمل الفنى ، أكثر من أنها تأتى من هذه العناصر نفسها ، فلكى تسخن سائلا بمصباح كهربى ، ليس من الضرورى أن يكون المصباح قوى الضوء قدر المستطاع ، بل أن يكون مصباحا يستطيع تياره أن يتوقف عن الإضاءة ، وان يعطى حرارة بدلا من الضوء . ولكى تتنزه فى الهواء الطلق فى المرتفعات ليس من الضرورى أن تكون لديك أقوى سيارة ، بل أن تكون سيارتك قادرة على تحويل قوة سيرها الأفقية إلى قوة صعودية .. دون أن تستمر فى السير على الأرض وقطع الخط الذى تتبعه رأسيا . ونفس الشىء بالنسبة لأولئك الذين ينتجون أعمالا تدل على العبقرية ، فهم ليسوا نفس الأشخاص الذين يعيشون فى أكثر الاوساط

رقة ، او الذين يتحدثون أجمل الحديث وتكون لديهم أوسع ثقافة ، بل هم الأفراد الذين لديهم القوة والقدرة على التوقف عن أن يعيشوا لأنفسهم، وعن أن يجعلوا من شخصيتهم ما يشبه المرآة بحيث تنعكس فيها حياتهم مهما تكن تافهة ، مادامت العبقرية تتلخص فى القدرة الانعكاسية ، لا فى الصفة الذاتية للمنظر المنعكس، ففى اليوم الذى استطاع فيه بيرجوت ان يبين لعالم قرائه قاعة الاستقبال ذات الذوق الردىء الذى كان قد أمضى فيها حياته ، والأحاديث غير المستحبة التى كانت تجرى بينه وبين إخوانه . . فى ذلك اليوم صعد بيرجوت لدرجة اعلى بكثير من الدرجة التى كان عليها أصدقا أسرته ، الذين كانوا إلى ذلك الوقت أكثر نكتة وامتيازا . . لقد كان هؤلاء الأصدقاء يعودون إلى قصورهم فى سياراتهم من طراز « الرولس رويز » وهم يبدون بعض الاحتقار لبيرجوت الحقير فى نظرهم ، لكنه كان فى تلك اللحظة ، قد صعد فى طيارته المتواضعة . . . وطار فوق رؤوسهم » (١١) .

على كل ، حتى فى الحالة التى يجد فيها النقد المبنى على حياة المؤلف قبولا ، فإن الفائدة التى تعود منه محدودة ثانوية ، فنحن لا نعرف شيئاً عن وميروس ، ولا نعرف إلا القليل جدا عن فرجيل وهوراس وشكسبير ، فهل نقصهم شىء من جهلنا بحياتهم ؟ ليس هذا بمؤكد ، بل ربما كانت أعمالهم الأدبية أنق وألمع وأمتن لأنها منفصلة عن أولئك الذين أنتجوها. والعيب الذى تنطوى عليه ضرورة معرفة حياة الفنان تتلخص فى أنه يحول الانتباه عن العمل نفسه ويركزه فى المؤلف ، ويخفى الشىء المكتوب لصالح الكاتب ، ويخفى الكاتب نفسه لصالح الرجل فى حياته المادية ، لا فى حياته كأديب. فلنقل إن هذا القصصى قد كتب قصصا ، وإن هذا المصور قد رسم لوحات ، وليصبح هذا شيئاً ثانويا تقريبا ، فإن انت رأيت لوحة رسمها أوترللو وعرفت أن أوترللو كان سكيرا ، او إن رأيت لوحة للرجل

ذى الأذن المقطوعة» «لفان جوخ» وعرفت أن فان جوخ أذنه قد قطعت أذنه فى معركة مع متشرد .. فليس معنى هذا أن حب أوترللو للخمر، أو جنون فان جوخ، وحبه للعراك، لم يكن لهما تأثير على فنهما . . . بل إن فان جوخ وأوترللو، ضمن المرضى بحب العراك والسكيرين يتميزان عن غيرهما بأنهما كانا فنانين مصورين، و ... عظيمين. هذا هو الشىء الذى لن تحكيه أشد الحكايات صــدقا .. «فالأسرار كالملابسات تصبح عديمة النتيجة حيث يبدأ الفن، ولا صلة لهما بقوة العمل الفنى »(١٢) .

لا شك أن فاليرى قد بالغ فى الفصل بين الفنان والرجل العادى، ولم تكن صفة «الخاصية» التى تتصف بها بيرت موريزو استثنائية لأنها فى نظره كانت «تعيش فنها التصويرى وتصور حياتها» (١٣) . ومع ذلك فقد كان فاليرى على حق حين أشار إشارة خاصة إلى أن الطريقة التاريخية فى النقد تهمل الأمور الأساسية بسهولة، ونقصد بهذه الأمور العمل الفنى وسر تنفيذه . فلقد تساءل قائلا : «هل كان راسين يعلم بنفسه من أين أتته هذه الأصوات التى لا تقلد، وذاك الرسم الدقيق المـاثل فى مرونة، وتلك الطريقة الشفافة فى إلقاء الحديث .. التى جعلت منه هـذا العبقرى الذى اسمه راسين، والتى كان من الممكن دونها أن يصبح تلك الشخصية العادية التى قال لنا المؤرخون عنها اشياء كثيرة جدا نجـدها عند عشرة آلاف فرنسى آخر ؟ إن تعاليم تاريخ الأدب المقال عنها لا تكاد تمس إذاً أسرار إبداع الشعر. وكل شىء يحدث فى قرارة نفس الفنان كما لو لم يكن للأحداث وجوده إلا تأثير سطحى فى أعماله .. ولعل أكثر الأمور أهمية — نقصد وظيفة موحيات الفن — شىء مستقل عن ماجريات الحياة، ونوعها، وأحداثها، وكل مايمكن أن يوضع فى تاريخ حياة الإنسان .. فكل مايمكن للتاريخ أن يذكره شىء تافه (١٤) .

تافه » إن فى هذا بعض المبالغة ، إذ ماذا كان يحدث لشعر راسين إذا فرضنا مثلا أن سادة بور رويال لم يعلموه اليونانية ؟ إن بين حقيقة العمل الفنى الأعظم والظروف التى ساعدت على مولده هناك ، هوة قائمة لن يتمكن مؤرخ أدب من تخطيها ، ولن يستطيع تأريخ حياة الأديب نفسه أن يفسر معناها . ورغم مبالغة فاليرى فى هذا فقوله مفيد من حيث إنه يحذرنا من المبالغة فى العكس . ما من شيء يفسد أكثر الأفكار فائدة وأعمقها فيما يخص الانتاج الانسانى إلا الخلط بين « الحالة المدنية وقصص الكاتب مع النساء أو غير ذلك من التفكير العميق فى العمل ذاته » (١٥)

هل يعنى هذا أن الفنان لا يعبر عن شخصيته فى عمله ؟ بالتأكيد لا . ولكن أى شخصية ؟ من هو مثلا فاجنر الحقيقى ؟ أهو الذى تمكن من كتابة «تريستان » أم أنه ذلك الرجل الذى لا يطاق حين تراه ليلا يلبس قميص نوم ويتسلل فى ردهات فندق كان جيرانه فيه يمنعونه من النوم ؟ غالبا مايتمسك النقد بهذه « الأنا » الخارجية ، فى حين أن الإبداع الفنى ينبع من أنا أخرى لا تتكشف إلا من واقع العمل . هذا ما قاله بروست مهاجما سانت بيف مؤلف « أحاديث الاثنين » . يقول بروست : « إن الطريقة المشهورة التى تنحصر فى عدم الفصل بين المؤلف والمؤلف تنكر ما يكشفه لنا التأمل فى نفوسنا ! ومن أهمها أن الكتاب إنتاج « أنا » أخرى غير تلك التى تتضح من خلال عاداتنا والمجتمع الذى نعيش فيه ورذائلنا . وإن نحن حاولنا أن نفهم تلك « الأنا » لتعين علينا أن نعيد خلقها فى نفوسنا إن نحن استطعنا (١٦) . وأخذ بروست يثبت فى يسر أن سانت بيف لم يفهم بالتدقيق كل الفنانين تقريبا الذين عرفهم بصفتهم أفرادا . ذلك أنه إذا كان الفرد وحياته يسمحان لدرجة ما بفهم الفنان ، فإن المؤكد أكثر من ذلك ان عمل الفنان يسمح وحده بفهم الرجل الحقيقى . فالعمل الأدبى الذى كتبه ادجاربو هو الذى يكشف لنا شخصيته ، لا أنه مريض بالوارثة

فحسب ، بل كذلك أنه نوع من « ديكارت الشعر » ، والذى كتبه نيرفال هو الذى يبين لنا أنه كان مريضا بالأعصاب واميراً فى مملكة الظلمات ، والذى كتبه بودلير هو الذى يوضح لنا أنه كان « المتأنق » الشيطانى الذى يملك روحا تتألم وتحب النقاء ، والذى كتبه « مارسيل الصغير » الذى كان يتردد على الصالونات يكشف لنا عن مصور لتقاليد وعادات من نوع عال ، وقصصى ميتافيزيقى .

وبالاختصار فنحن نوافق على أن تكتب حياة الفنان ، لكن بشرط أن تكتب قبل كل شىء حياة الرجل الفنان ، مادام تناسخ حياته كرجل لايجد مكانا إلا بالقدر الذى تأثر به الفنان . ولكن من أين أتت موهبته؟ وبم أعجب،وماذا نقل أو قلد ؟ وكيف حصل على القدرة على الكتابة بأسلوبه الشخصى هذا ، وتبعاً لأى تحسسات وأى نجاح وأية أخطاء ؟ فلنعترف بأن الفنان لا يكشف لنا غالبا عن كل هذا . « هل تذكر جورج دى لاتور يوم أن جاءته فكرة إحلال المسطحات الخاصة محل الأحجام لأول مرة ؟ وكيف صور مانيه أول تناقض لونى ؟ مع هذا فإن اكتشاف الوسائل التى تمكن المصور جويا من الوصول بها إلى عالم الجحيم ليس بأقل أهمية ، حتى بالنسبة له هو ، عن المرض الذى قلب حياته » (١٧) ، وهنا يجب أن نلقى أسئلتنا على العمل نفسه ... وفى العمل كلام ... كل كلمة منه وكل خط وكل لمسة تكشف عن سر الروح ، فى نفس الوقت الذى تحمل فيه الكلمات والخطوط واللمسات طابع المشكلة المحلولة ، والعمل الذى هو علة كيان الفنان نفسه الذى يجد فيه الرجل ذاته لاكتماله ووحدته .

« اضرب قلبك »

والخلط بين الفن والحياة يؤدى إلى خلط بين الفن والعاطفة ، إذ مامعنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع وتحب وتتألم؟ وكم تصبح حياة الإنسان فقيرة إن هو عاش دون عاطفة ؟ هكذا الفنان . إنه لا يفعل إلا أن يعبر بريشته أو قلمه أو مقصه عن سعادته وآلامه وغضبه وحبه كرجل . وهو يتميز عن الرجل العادى بموهبة المشاعر .. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر به الناس عامة إلا بضعف . فالفن ينبع من فيضان القلب .. «اضرب قلبك.. ففيه تجد العبقرية ». (١٧) .

لقد وافقنا هنا على وجهة نظر الرومانتيكيين ، وما علينا لتوكيد ذلك هنا إلا أن نختار مما كتبوا :

لا يصنع الفن إلا الشعر ،والقلب وحده شاعر ..
يملى عليه قلبه ، فيكتب .. هذا السيد الموهوب
لا يفعل إلا أن يطيع ، وأن يمد يده (١٨) ..

ويقول لا مارتين : « يبحث الشعراء عن العبقرية فى مكان بعيد ، فى حين أنها فى القلب ، فى حين أن بعض الأنغام البسيطة التى تصدر فى هدوء ومصادفة من هذه الآلةالموسيقية التى صنعها الله نفسه تكفى لتسيل الدموع من عيون قرن بأكمله » (١٩) . وهذه الجمالية النابعة من العبقرية هى التى تبناها موسيه منذ كتب « نامونا » :

اعلم أن القلب هو الذى يتكلم ويتأوه ...
وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذى يذوب

وسرعان ما نوضح لنا « ليلة مايو » أن أجمل أبيات الشعر عبارة عن «شهقات نحب» ، ويقول لنا الشاعر بالنثر فى هذه المرة إن ماهو ضرورى للشاعر هو العاطفة المحركة . . فعندما أشعر وأنا أكتب أبياتا ببعض ضربات القلب الذى أعرفه ، أكون واثقا من أن شعرى سيكون من أجود الأنواع » .

ولقد ظهر مثل هذا المذهب فى تلك الرومانتيكية الجديدة التى سميت « السريالية » . صحيح أن هاتين الحركتين فى الأدب لا تتشابهان كثيراً إذا نظرنا إليهما لأول مرة ، فالقلب السريالى بوجه خاص يختلف تماما عن القلب الرومانتيكى . وخاصة بعد ان تدخل فى الأول كل من رامبو ولوتريامون وفرويد . ومع هذا فبين الاثنين شبه من حيث أولوية العاطفة ووجود نفس صيحة القلب التى تريد تحطيم قيودها ، فالشاعر السريالى الذى يريد أن يترك الفنان للكتابة الآلية ، لا يفعل هو الآخر إلا أنه « يطيع ويقدم يده » (كما قال موسيه) « للإملاء » الذى يمليه اللاشعور . أما « الشهقات نحسب » فإنها تصبح « تكرعات نحسب » (إخراج هواء المعدة من الفم)... تخرج من « قلب يتكلم ويتأوه » أيضاً . « أليس الشعر عبارة عن ارتعاش القلب الذى ينتصر لحظة على التافهات من أمور الحياة ؟ ذلك أن النقاهة غير موجودة ، لأنها عبارة عن شيخوخة القلوب التى جفت . وإذا كانت السريالية ماتزال تولى اهتمامها لأكثر القصائد ترنحا قبل أكثرها صناعة وإتقانا ، فذلك لأنها تلقى بنفسها فى البحث عن ذلك القلب التائه الذى يبحث هو بدوره عن إشعاع الصور العذراء ؛ إذ أن الشعر الحقيقى ليس بمثابة تسلية يقوم بها صانع مجوهرات او راقص ، بل هو كوكب عظيم يجتاز مناطق الأرض ويبعث حمى الغرام إلى قلوب يضيئها » (٢٠) .

هذا ، ولا أظن أن الشعر الحقيقى تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص يلعب على الحبال . ومع ذلك فبين المشاعر التى يشعر بها الرجل

العادى وتلك التى يعبر عنها الفنان علاقة لا تدوم دائما ولا تظل متينة ، وأقل ما يمكن أن نؤكد هو أن من الضرورى أن يمر وقت يطول أو يقصر، بين تحرك العاطفة والعمل الفنى . . وها هوذا « جيد » بعدل من بيت شعر كتبه بوالو ، هذا الرومانتيكى ، هذا البيت هو

لكى تبعث منى الدموع ، عليك أنت أن تبكى

ويقول جيد : « لا . . بل أن تكون قد بكيت . . وان تكون قد توقفت عن البكاء » . وهذا التراجع ضرورى لإيجاد النغمة الغنائية ونقل التجربة ، وهما شيئان ضروريان لوجود الفن وفى اليوم الذى ماتت فيه ابنة هوجو ، ليوبولدين ، كتب هوجو لزوجته خطابا نجده فى مقدمة قصيدة « فى فلكييه » ، ومع هذا فالقصيدة التى يرثى فيها ابنته لم يكتبها إلا بعد عام من مروره بالآلام التى أحس بها كاتب إزاء موت ابنته . والصلة التى قامت بين جورج صاند وموسيه دامت من عام ١٨٣٣ إلى ١٨٣٥ ، وإذا كانت قصيدة « ليلة مايو » قد كتبت عام ١٨٣٥ ، فإن « خطاب موسيه إلى لامارتين » كتب عام ١٨٣٦ وليلة أكتوبر عام ١٨٣٧ ، و « ذكريات » عام ١٨٤١ . إننا نعرف اليوم أن « ادولف » تصور غرام بنجامين كونستان بآنا لندسى . ماذا ؟ فى حين كان الأديب قد قطع علاقته بهذه الايرلندية الجميلة منذ عام ١٨٠١ ، فإن القصة لم تكتب فى صيغتها الأولى إلا عام ١٨٠٥ ، وبشكلها النهائى قبل أن تظهر بقليل أى عاما ١٨١٦ — إن هذا التأخر الوظيفى يصل إلى ما بين خمسة عشر وعشرين عام عند بالزاك وزولا ، ولذا فإن أحسن الكتب التى أوحت بها حرب ١٩١٤ ، مثل « صلبان من خشب » للكاتب دورجليس ، و « حياة الشهداء » لدوهاميل و « فيردان » لجول رومان . . مؤلفات نضجت فى بطء ، ولم تكتب حين كان الكاتب تحت تأثير صدمة الأحداث .

إن الاندفاع العاطفى ، مثله مثل التحمس ، ليس بحال من أحوال نفس الأديب . ولقد عارض انصار نظرية الفن للفن الفكرة الرومانتيكية فى هذه الناحية ، إذ يصرح بانفيل بأنه لن يمكن أن « تكون صانعا جيدا عندما تكتب تحت ضغط عاطفة حقيقية ، فى نفس اللحظة التى تشعر فيها بها تماما » (٢١) . لأن الاندفاع العاطفى يبعث القلق إلى حالة الهدوء اللازم لكى تمارس القدرات النقدية والإبداعية نشاطها . بل لأن حالة الارتفاع العاطفى ، مهما يكن نوعها ، تقضى على المسافات الداخلية وتسبب استحالة هذا الازدواج الخاص الذى يجعل من الرجل الذى لا يفكر فى مصلحة خاصة تنبع من عواطفه ، شاعرا ، ولقد فهم بالزاك هذه الحقيقة ، ولطالما كررها حيث قال : « عندما يصاب فنـــان بسوء الحظ الذى يجعله مليئا بالعاطفة التى يريد التعبير عنها ، فإنه لا يتمكن من تصويرها ، لأنه هو الشىء نفسه بدلا من ان يكون صورة هـذا الشىء . والفن ينبع من العقل لا من القلب ، فإن سيطر عليك موضوعك ، فأنت عبد له ، لا سيده المسيطر عليه » (٢٢) وبتعبير أدق ، ينبثق العمل الفنى فى آن واحد ، فى مختلف النسب التى يكون عليها ، عن العقل والقلب . على أن من الضرورى ألا يعمل القلب على محو قوة العقل ، وأن يتملك القلب عاطفته بدلا من أن يكون هو ملكا لها ، ولذا فهو يتغنى بها فقط ، حين ينفصل عنها بطريقة أو بأخرى . ويقول آمييل : « إن الشاعر يحضر ويتضرج على الآلام التى يئن منها، لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة . والشعر خلاص من العذاب لأنه حرية ، وبدلا من أن يكون تحرك عاطفة ، يصبح مرآة العاطفة المتحركة ، يعيش فى الخارج وفى أعلى ، هادئا . . . ولكى تتغنى بالألم يجب أولا أن تكون قد شفيت منه ، أو على الأقل أن تكون فى دور النقاهة . وما الأغنية إلا علامة الاتزان ، والانتصار على القلق والعودة إلى القوة (٢٣) .

إن من الضرورى إذاً أن يكون الشاعر والقصصى ومؤلف المسرحيات قد أحسوا مقدما بجميع المشاعر التى يلصقونها بشخصياتهم التى أبدعوها؟ من الجائز أن نشك فى هذا . . فهناك مورياك فى كتابه « حياة راسين » يدعى أن راسين مؤلف اندروماك كان يدين بمعرفته للحب الذى يصوره بقوة زائدة لتجربة شخصية . لكن قد يكون فى هذا حكم جزافى لا يقل عن ذلك الذى يقول بأن بالزاك كان بخيلا قدر بخل شخصية جرانديه التى صورها ، وبأن دوستوفيسكى كان ماجنا قدر مجون شخصية ستافروجين، وأن مورياك نفسه كان شريكا فى وضع السم لتيريز ديكيرو . الواقع أنه ما من شىء يسمح لنا بأن نقارن بين راسين نفسه وشخصية «أوريست» أو «فيدر» أو « نيرون»، ويقول بريمون هنا : « كم كانت دهشته وغضبه إن كان قد علم أنه سوف يأتى يوم تحرق فيه كل الشموع التى تضىء مسرحياته . . . » كان الناقد جول لوميتر فى هذه الناحية أشد حكمة حين قال إننا نكاد نفترض أنه إذا كان راسين قد صور العاطفة الجارفة أحسن تصوير ، والحب المرضى أقوى صورة ، فذلك لأنه أحس بها لحسابه هو وماهذا بالأمر الضرورى ، بل يكفى أن يكون الشاعر قد درس فى نفسه البداية . . وعند غيره .. النهاية . بل إن من المسموح به أن نعتقد أنه قد تمكن من وصف الألم بكل ما أوتى من ذكاء وبعد نظر لأنه كان يفهمه تمام الفهم، فى حين لم يكن هو شخصيا واقعا تحت تأثيره إلا بدرجة نصفية » (٢٤) . صحيح أننا نجد فى أبطال مسرحية راسين ذكريات مجازفاته مع دوبراك ولاشامليه.. ولكنه لم يكن يفكر إلا قليلا جدا عندما كان يؤلف مسرحياته ... لأنه كان « مكانا » تسكنه شخصيات هرميون وروكسان وبالتا كيد أيضاً استير وجواد واجريين ونرسيس أو أكومات .

فى الواقع أن هذه المخلوقات الخيالية لن تفرض نفسها بمثل هذه القوة إن لم يكن مؤلفها قد استخلصها من جوهره وغذاها بدمه . وهكذا فإن

التعليل الذى يقدمه لوميتر لا يمس مشكلة الإبداع المسرحى والقصصى الا مسا سطحيا. إذ ليس من المؤكد أن يكون راسين قد بحث فى الأحداث الجارية المتعلقة بالعواطف فى عصره ليأخذ منها ما يمكن أن يصور به الحب المتطرف الذى صوره فى مسرحياته . والذى حدث هو أن فرجيل كان قد علمه أكثر مما عرفه به عصره على أن جميع المعلومات والوثائق لا يلعب إلا دورا ثانويا مهما رأى بعض النقاد غير ذلك . لقد ابدع راسين اذا شخصياته وخلقها بنفسه لأنه كان يحملها بين طياته أولا ، بل إنها كانت موجودة بكل قواها وقوتها فى هذه « الأنا » العميقة التى تطفو فوق العمل الفنى ولا توجد أصلا ، أولا توجد إلا قليلا فى حياته هو . يقول جوليان جرين : « إن من العجيب أن نلاحظ أنه ليست لى حياة تشبهنى .. وأنا لا أستطيع ان أقول هذا بصيغة أخرى ، لكنى لا أتعرف نفسى من خلال اعمالى ، فهناك فى نفسى شخص آخر كان لا بد له أن يوجد ، وهو لا يعمل ..» هذا الشخص الآخر ، أو بالأصح هذه الأشخاص الأخرى ، تتحقق وتتجسد فى أبطال القصة أو المسرحية ، مادام الخلق المسرحى أو القصصى غير ممكن إلا بناء على ازدواج داخلى معين .

ولقد كان راسين هو بنفسه شخصية أورست وفيدر وباجازيه وآثالى بهذا المعنى فقط . وبهذا المعنى أيضا تعرف كلوديل على نفسه فى الشخصيات الأربعة المختلفة بين بعضها البعض فى قصة « التبادل »، وهى تلك الشخصيات التى كانت تتصف بعواطف تختلف عن بعضها البعض فى حياتها واكتشفوها هم بأنفسهم وفى أنفسهم حين خرجوا من الظلال وعاشوا عيشة مستقلة وانفصلوا ، كل على حدة عن مبدعهم المؤلف .

وكم كانت النظرية الرومانتيكية سطحية حينما قالت إنه يكفى أن يسكب

الشاعر ما فى قلبه من مشاعر ... وكم كان القول قولا ساذجا حينما أكدت أن عبقرية الشاعر تكتفى بان يعبر فى الوجود اليومى العادى عن تلك الانعطافية القلبية المشتعلة الحساسة الرقيقة ... إن مالرو يعلمنا أنه «ليس من الضرورى أن يكون الفنان أشد حساسية من الهاوى ولو أن حساسيته تختلف عن تلك التى يوصف بها رجل عادى ... (٢٥) . هذا صحيح وإلا استطاعت اى عاملة فى محل تجارى ان تكتب قصصا اجمل من ذلك الذى كتبه تولستوى أو ديكنز . لكن لا ينبغى ان نقع أيضا فى مبالغه عكسية كما فعل ديدرو ، فإن أنت آمنت بما كتبه ديدرو فى كتاب «تناقض المسرح» لوجدت أن «كبار الشعراء والممثلين هم أقل الناس حساسية . فما الحساسية بالصفة التى يتصف بها العبقرى العظيم» (٢٦) . والحقيقة أن هناك رغم هذا القول من الفنانين من هم على جانب كبير من الحساسية، ومنهم من هم أقل من ذلك. على أن هذا ليس بالأمر المهم ، فالمهم حقا هو أنهم يتمتعون جميعا بما نسميه حساسية الفنان ، ونقصد بذلك الموهبة التى تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم تعبيرا موضوعيا حتى ولو كان شعورهم هذا نابعا أو غير نابع من قرارة نفوسهم . وهكذا يصبح الفرق بين المبدع والهاوى فرقا فى القدرة على البناء الفنى لا فى قوة الحساسية . ولعل المثل الذى سبق أن ضربناه عن شوبير فى هذا الشأن من أكثر الأمثلة وأعمقها مغزى . «فقد تمكن شوبير من استخلاص مقطوعة «الازدواج» من حالة مشاعرية عادية للغاية حيث كان من بين معاصريه وأصدقائه كثيرون ممن كانت حياتهم الداخلية أشد وأعمق عاطفية من تلك التى عاشها هو بصفته موسيقيا كبيرا . على أن الشىء الذى كان ينقصهم والذى كان يمتلكه شوبير لأقصى درجة هو تلك الموهبة الخاصة التى تمكن الموسيقى والشاعر والمصور من أن يبتعد عن حالة عاطفية ما . وأن يعامل هذه الحالة بصفتها موضوعا وأن يمنحها وجودا جديدا أو كيانا جماليا بمعاملة جد شكلية ، مطبقا إياها على مادة نغمية أو تشكيلية معينة .» (٢٧) .

ولا ينبغى أيضا أن نتصور فى جميع الحالات دون استثناء أن الفنان يشعر أولا بالمشاعر لكى يعبر عنها بعد ذلك . إذ غالبا ما تعمل فى نفسه عندما يتنبأ بقدرتها على خدمته فنيا ، وفنيا لأقصى درجة . ويلاحظ أن نفس الظاهرة تنطبق إلى جانب انطباقها على المشاعر ، على الإدراكات الصحية أيضا ، فالمصور يتأمل منظرا ما يراه بصفته هو مصورا ، أى إن المنظر بالنسبة له عبارة عن لوحة . و نفس الشيء يقال عن المثال ، فهو يرى تمثاله فى النموذج الذى يقع تحت بصره . وكما كان ليونارد دافينشى يجد الوحى فى البقع والشقوق الموجودة فى الحوائط القديمة فإن الموسيقى فى حالة مطاردة الأفكار الموسيقية والبحث عنها يسمع نغما تقريبيا أو ميلوديا تقريبية فى ضجيج الشارع وأصوات الطبيعة وتغريد الطيور . وعن طريق التطابق أو التشابه يشعر الفنان بمشاعره فى شكلها الجمالى ويتجه نحو شكلها الجمالى (٢٨) وبتعبير آخر فإن الحياة النفسية للفنان تستقى معلوماتها من الأشكال الفنية العرضية أو التى يمكن أن تكون فنية . على أنه ليس للحياة العادية على الفن سلطة إلا بالقدر الذى يمكن أن يوجد بينهما تقابل شكلى ممكن (٢٩) . لا بد لنا إذاً أن نقر الرأى القائل بأن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفتها ،وعداً، يمكنه من تنفيذ الأعمال الفنية (٣٠). ويتحول هذا الوعد إلى تنفيذ بحيث يتمكن الفنان من الدخول إلى مملكة الفن حيث يضفى على المادة الخام التى قابلها فى الطبيعة نشوة ونقاء وأسلوبا ويجعل منها نماذج ذات خاصية معينة تصبح نماذج بشرية على نطاق عالمى ... نماذج ،جديرة بأن تعيش — وكما يمكن أن يقول الأستاذ سوريو — قادرة على تبرير كيانها بنفسها تبريرا مطلقا ، (٣١) .

ويستمر الرومانتيكيون فى المناداة بنظريتهم قائلين إن العواطف الكبرى هى التى تخلق كبار الشعراء . لكن ما كان هذا رأى الناس جميعا ، وما كان من المستحيل أن تعكس تلك الصيغة ، وأن تجد لنفسها معكوسة من يدافع

عنها . ها هو فعلا بالزاك فى قصة «بنت العم بيت» يبين لنا أن شخصية المثال شتاينبك تتوقف عن إنتاج الأعمال الفنية فى اللحظة التى يصاب فيها بالحب. ومدرسة الفن للفن من جانبها تعتبر الحب عاملا يضر بنمو الفن والفنان، سواء أكان هذا الحب سعيدا أو تعيسا ، مشروعا أو غير مشروع ، وتلك شخصية فريدريك مورو فى قصة « التربية العاطفية » للقصصى فلوبير يأمل ان يجد فى الحب ، فى وقت واحد حياة أكثر بريقا ، ومصدرا للخصب الفنى ويقول : « لقد كان فى إمكانى أن أصنع شيئا بفضل امرأة أحبها . . . فالحب عجينة العبقرية والجو الذى تعيش فيه العبقرية ، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا » (٣٢) لكن هذا محال لأن مورو هذا لا يفعل شيئا ويفقد شبابه فى لاشىء لأن المرأة أدت به إلى الهاوية . والاخوة جونكور يحاولان إثبات نفس الشىء فى قصتى « شارل ديماى » و « مانيت سالومون » : فالمصور كوريوليس ، كان قد صمم على ألا يتزوج وهام حبا بأحد نماذجه . وأصبح نموذجه هذا عشيقته التى تزوجها فيما بعد ، وهنا انتهى فن التصوير بالنسبة له . ولم يكن تفكير بودلير وجوتييه وأوسكار وايلد يختلف عن تفكير كوروليس هذا . ألا ترى أن الممثلة الصغيرة فى قصة « صورة دوريان جراى » لوايلد قد فقدت موهبتها كلها حين بدأ الحب يعرف طريقه إليها ؟ أما عن الرومانتيكيين فإنى أعتقد أنهم قد بالغوا فى الأمر وأساءوا استخدام أنفسهم لأنفسهم فيما يخص الأهمية التى أعطوها لحياتهم العاطفية ، كما فعلوا أيضاً فيما يتعلق بحياتهم السياسية. فالواقع أن « من القدرة أن تجد من منتجى الأعمال الفنية التى تحتاج إلى الخيال من كانوا فى نفس الوقت رجال عمل أو رجالا يحبون الحياة المرحة بأوسع وأعلى ما تحوى هذه الكلمة من معنى . فمن الممكن تماما أن نقع فريسة أولئك الذين يمثلون الأدب الشخصى ويبالغون فى الدور الذى لعبوه فى الحياة الواقعية فيما يتعلق بالعاطفة أو بالعمل (٣٣) .

لكن ما الأمر بالنسبة لموحيات الفن ؟ هل نعكس ما قلناه سابقا ؟

وما الحال وهؤلاء النساء اللاتى أحببن الشعراء فأعطين لعبقريتهم دفعة ولنشاطهم الإبداعى مدداً ؟ هل كان يمكن أن يكون دانتى هو دانتى دون بياتريس ؟ وبترارك دون لورا ؟ أليس قصص بياتريس ولورا وغيرهما من نوعها تجارب أساسية كبرى ؟ ألا تشهد هذه القصص بأن « عاطفة الحب تصطحب الفن وتقويه » ، وأن على الفنان أن « يندمج فى القوى الكونية التى ينبع منها حب المرأة وسر الخصوبة الذى يحيط به ويجعل من الرجل أداة للتعبير الفنى فيخلق عمله » (٣٤) نعم ولا شك.. ولقد سبق أن أكدناهذا، وسنعود إلى الحديث فيه مرة أخرى . . . لكن الرومانتيكيه لا تستطيع استعادة ما فقدته لهذا السبب . . أو أن رأيها فى هذا يحتاج إلى تعديل جذرى لكى يكون مقبولا ، ذلك ان الحب لدى الشعراء — وقد أوضحنا ذلك — ولو أنه لا يصدر عن العقل — لا يشبه فى شىء حب الآخرين . فالشاعر لا يحب من أجل الحب، لأنه يطلب إلى المرأة التى يحبها أن تثير لديه تلك النشوة وذلك «الاختطاف» الذى يعاونه فى خلق عمله ، وأن تبقى عنده عليهما . هل نقول إن دانتى كان سعيداً حين أحب بياتريس ؟ وماذا كان بودلير ينتظر من عشيقته مدام دى ساباتيه ؟ لم يكن ينتظر إلا الإشعاع الدائم الذى تخلقه صورتها فى عقله» وماذا كانت علة وجود ماتليدا ؟ أن تمكن فاجنر من تأليف تريستان . وعلى نفس الوتيرة كان « كونت » فى حاجة إلى كلوتيلدا ليكتب « نظرية فى الفلسفة الوضعية»، فقد قال لها دون التفاف «إنى آمل ألا يكون لديك أى شك جوهرى فى الفعالية الفلسفية السعيدة التى أنتظرها من صداقتنا الابدية ». ومن العيوب التى أخذت على جوته أنه كان دائب الهروب . . أسفا . . إذ «لا يتزوج الإنسان من المراة الجانب الذى تؤثر به على الاسلوب . ومع هذا فقد احب جوته لهذا السبب » (٣٥) .

الفن للفن

لقد سبق أن احتج فلوبير ، قبل بروست وجيدو بريمون ومالرو وفاليرى بمدة طويلة ضد ربط الفن بالحياة ، وبوجه خاص الحياة العاطفية للمبدع . ولقد كان الناس فى عصر « لا هارب » يحبون قواعد اللغة . أما فى عصر سانت بيف وتين فقد أحبوا التاريخ . ففى أى عصر يكون الإنسان فنانا ، ولا شىء غير ذلك ؟ أين تستطيع أن تجد نقداً يهتم بالعمل فى ذاته . . . وبقوة ؟ يقوم الناقدون الآن بتحليل البيئة التى ولد فيها العمل الفنى والأسباب التى أدت إليه ... لكن ما الأمر فيما يتعلق بالشاعرية اللاشعورية ؟ ومن اى شىء تنتج ؟ وما حال تأليفها وأسلوبها ؟ ووجهة نظر مؤلفها ؟ لا شىء.. (٣٦) هذا حديث ذهبى . . . هل يتعين علينا إذا أن نتبنى كل الأفكار التى قال بها مؤلف سالامبو (فلوبير) ؟ وهل من الضرورى أن نتخذ مكاننا فى نظرية الفن للفن التى كان فلوبير أحد أبطالها الرئيسيين . . تلك النظرية التى سادت الأدب قرابة قرن كامل فى فرنسا وانجلترا وألمانيا ؟ وإذا لم يكن من الجائز تبنيها ، فلأى الأسباب ؟

ما العمل إن أردنا ألا تخنق حياة الفنان عمله ، وألا يحول المؤلف الانتباه نحوه بدلا من أن يركز على فنه ؟ وسيلة واحدة : هى أن نرجوه أن يختفى ، ومن هنا كان المبدآن القائلان بضرورة انعدام الشخصية فى العمل الفنى وجود المؤلف نفسه . وفلوبير يميل إلى هذا من قبيل الحياء الطبيعى عنده فيقول : « إنى اشعر باشمئزاز لا أستطيع القضاء عليه من ان اضع على الورق شيئاً من قلبى » (٣٧) لكن هذا الاشمئزاز راجع إلى وثوقه بفنه وبأنه فنان ... إذ يقول للويز كوليه إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكلما عبرت عن شخصك كنت هزيلا » (٣٨) .. وقد كتب لإحدى قارئاته يقول فيما يخص « مدام بوفارى » بعد ذلك بسنوات إنها قصة اخترعها اختراعا كاملا ، « لم أضع فيها من عواطفى او من حياتى شيئاً . هذا احد

مبادئى ... ألا أكتب عن نفسى ، إذ يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية ... لقد حان الوقت أن نعطى للفن ، بطريقة لا رحمة فيها ، دقة العلوم الفيزيقية ، (٣٩) ولم تكن الإشارة إلى هذا الاستقلال العلمى فى الفن بشىء غريب فى عصر الفلسفة الإيجابية ، ولو أنها لم تكن تعنى بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة فى الفنون ، فمن الضرورى فقط أن يتحول القصصى عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين، ويقول فلوبير أيضا هنا : «لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة لو غضبا ... أما الجاذبية فهى شىء آخر ... لن يشبع منها الإنسان ... » (٤٠) .

والفن بهذا يكفى نفسه بنفسه ، لا هدف له إلا ذاته ، لكن أليس فى هذا وسيلة لإخفائه بأن نضعه فى خدمة أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو دينية ؟ يقول تيوفيل جوتييه عن الشاعر إنه « لا هو بالأحمر ولا بالأبيض ، بل ولا بمتعدد الألوان ... وهو لا شىء . . لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يخترق الرصاص زجاج النافذة » (٤١) . ويؤكد فلوبير بدوره قائلا : « أبدا ... لا سياسة أبدا ... هذا فأل ردىء ... هذه قذارة ... ولن تألو الأجيال جهدا فى أن تحتقر فى قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع، والذين تغنوا لسبب ما»(٤٢). لهذا هاجم فلوبير قصة « البؤساء » لهوجو رغم إعجابه به ، فقال « لا أجد فى هذا الكتاب حقيقة ولا عظمة . . ويلوح لى أن أسلوبه غير سليم ، ومنحطا عمدا . وما هو إلا وسيلة لتملق عامة الشعب . .. وهو يريد ان يهتم به العامة ، متعمدا قاصداً . . وحتى أنصار فلسفة سان سيمون والملك فيليب . . وحتى أصحاب المقاهى لا يعجبون فيها بشىء . أين تجد العاهرات مثل فانتين ، وأرباب السجون مثل فالجان ؟ وأين القس الذى يطلب تبريك الساسة من أنصار عهد الاتفاق ؟ لقد كتب هذا الكتاب لحشرات الكاثوليكية الاشتراكية ، لجرثومة فلسفية إنجيلية . . وعظ يقول

«إن الانتخاب العام شيء جميل . . وإن من الضروري تعليم الجماهير، ولقد تكرر هذا (فى القصة) لدرجة الملل الشنيع » .. (٤٣).

لا يمكن إذاً إخضاع الفن لأى مذهب ، وإلا تدهور ، لا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة ، فإن كان هدفه بمثيل الحياة فكيف «نبعد من الفن تصوير الشر؟ إن فى هذا نفيا للفن نفسه»(٤٤) وفى هذا الإطار يصبح من الصحيح أن « الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة فى قوة تصويره وفى حقيقته» (٤٥) لكن وظيفة الفن هى صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة ، فلكى ينجح الفنان فى هذا يجب أن يكون حر التصرف طليقه . وإن كان الأمر عكس هذا ، أى « إذا عمل الفنان باحثا عن هدف أخلاقى ، فإنه يقلل من قوته الشاعرية ، ويمكن هنا دون مخاطرة ان نراهن على أن عمله سيكون رديئا » (٤٦) على أن الجمال يغير كل شيء ، ويحوى الشكل فى ذاته حقيقة ومعنى أخلاقيا ارفع من ذلك الذى يراد فرضه عليه من الخارج ، وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعى ما . فان الشكل الجميل للعمل الفنى يصبح بالضرورة وهو بعينه فكرة جميلة . وفى هذا المعنى يرى فلوبير «أن أخلاقية الفن تنحصر فى الجمال ذاته ... وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة فى رؤية الأشياء » (٤٧) . وبتعبير آخر نجد أن الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعا لعلم الجمال .

ويحسن الآن أن نؤكد أن نظرية الفن للفن تحيط بوجدانية صحيحة للغاية ، ومن هنا لا يمكن مهاجمتها . فالفن فى مجاله قيمة عليا ، والفنان بصفته كفنان يخدم المطلق الذى لا يقبل مساومة ما لصالح أى مطلق آخر ، والشيء الذى يحدد نشاطه هو الجمال الذى يهدف الفنان فى إطاره إلى أن ينتج عملا، ولذا فهو لا يستطيع أن يخضع حين يعمل إلا لمطالب عمله ، ما دام الخير الذى ينطوى عليه العمل هو الهدف الأخير الذى يجب وحده أن ينظم

إنتاجه . فأنت تنكر عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان ، إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر ، مهما يكن هذا الهدف زفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقى هنا مرتبطا . . ولا شك أن القانون الأخلاقى هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطبيب — ضميرا — أن يكون طبيبا رديئا،وليس من حق الفنان كذلك — ضميرا — أن يكون فنانا رديئا . . لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فإن هو ، بناء على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل « فى إطار أخلاقى » أو «اجتماعى» يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسانى،والضمير الأخلاقى نفسه بهذا القدر » (٤٨) .

يشهد الفشل الذى يصيب جميع فنون الدعاية على أن القيمة الأيديولوجية لا يمكن أن تضمن القيمة الجمالية، وقد قال فلوبير : «إنك حين تحاول إثبات صحة شىء ، تكذب » (٤٩) فالإنسان والحياة متباينان ومتعددان، غامضان ولذا فإننا دائما ما نفسد الحقيقة عندما نريد جذبها إلى نهاية لا تنتمى إلا إلى الله وحده » (٥٠). احذر إذاً حذراً شديداً من أن تكذب نحو الشخصيات التى تصفها والاحداث التى تقصها . . « لقد أردت أن تعطى كتابك الذى بدأته دون تحيز لناحية ما — هكذا قال فلوبير لقصص هاو — نهاية تشيد بمبادىء المسيحية . . ومن هنا كان الفشل الذريع » (٥١) ولعلنا هنا نفكر فى الكلمة المشهورة التى قالها جيـــد من أن « الأدب الردىء يصنع من العواطف الجميلة . (ومن أن) أحسن النوايا هى التى تنتج غالبا أردأ أنواع الأعمال النفسية » (٥٢) . إننا نوافق على هذا تماما بشرط إضافة أن العواطف الرديئة أيضاً وبنفس درجة العواطف الجميلة، توحى بأدب ردىء ايضا . أليست القصة السوداء اليوم ، فى تسع حالات من عشر ، مصطنعة رديئة ، مبالغا فيها قدر المبالغة الموجودة فى القصة « الوردية » التى كنا نقرأها قديما ؟ وهل يفوق نموذج الشباب الماجن الذى انتشر اليوم فى أفلام

السينما النموذج الذى نراه أيضا ممثلا لشاب طيب الخلق ، حسن السيرة ؟ وهل نقول إن أغلب الكتب التى تدق الطبول متحدثة بفكرة «موت الله» أشد حقيقة وقوة وأصالة من تلك التى كانت ترفع راية الدين ؟ .

إن المطالبة « باستقلال الفن ذاتيا ضد محاولات ضمه لغيره أو إخضاعه لشىء ما أمر نوافق عليه ، لكن إرغامه على ألا يتبع الشخصية الخاصة أمر معناه تخطى الهدف ، وهذا شىء محال . وفلوبير لم يدع بشىء من هذا .... رغم ماقاله فى صيغ بالغ فيها .. علما بأنه لم يأل جهدا فى تصحيح هذه المبالغة والتخفيف منها . فهو يقول : « لقد أسأت التعبير حين قلت لكم إنه لا يجب أن نكتب بقلوبنا . . كنت أريد أن أقول بأنه لا ينبغى أن نضع شخصنا على خشبة المسرح » (٥٣) . وهكذا يظل القلب مختبئا .. ولكنه موجود .. « ولا يعلم القراء غير الموهوبين أننا نقدم لهم قلبنا ، ومازال جنس الجلادين حيا وكل فنان جلاد ، يسلى الجمهور باحتضار الذين يشنقهم » (٥٤) ومعنى هذا أن الفنان يستعرض نفسه ولا يكشف عن قناعه ، لأنه ، كالجلاد يتقدم مقنعا ، وبهذا فقط لن يكون من أولئك الذين يريدون عرض شخصهم فى العمل الفنى . لكن لماذا يحكم فلوبير على تلك القصة التى تعرض عليه بأنها طيبة ؟ لأننا نشعر من خلالها بوجود أهم شىء ، نقصد الروح — الفردية ، (٥٥) هذه القصة التى كتبها الأخوان « جونكور » هى قصة « مانيت سالومون » التى يهنئهما فلوبير من أجلها فيقول : إنكما لم تحاولا أبداً أن تكونا أكثر من شخصكما ، وهذا هو الأساس (٥٦) وبالاختصار هناك فى الفن شخصية ذات سيادة موجودة تحت قناع اللا شخصية ذات السيادة ، إذ « يجب أن يوجد الفنان فى عمله كما يوجد الله قويا ، غير مرئى فى الخليقة ، نشعر بوجوده فى كل مكان لكننا لا نراه » (٥٧)

على أن النطق بكلمة « أنا » فى الحقيقة ، وعرض « الأنا » خلال العمل ليس بالطريقة الوحيدة ولا بأكثر الطرق فعالية ، لكى يكون الفنان

من أنصار انعكاس الشخصية . ويؤكد وايلد « أن » كل مؤلف لابد وأن يرسم صورته هو . وينطبق هذا القول على الكلاسيكيين وأنصار الفن للفن — والرومانتيكيين على السواء ، وإذا كان ليكونت دليل ، كبير أنصار الفن للفن قد كسا نفسه بلباس « الجود» فإن الشعر الذى حمل اسمه للأجيال هو ذلك الذى يتردد فيه صدى التشاؤم والعدمية ، وكلاهما طابع شخصى يتميز به هو . ومهما يكن فلوبير نفسه موضوعيا كما يقول ، فإنه ينثر فى أنحاء قصة « مدام بوفارى » احتقاره لأسرة هوميه والبورجوازيين الذين تراهم فى حفل جمع الحصاد . . شخصية إيما بوفارى شخصية يتجسد فيها كل اشمئزازه إزاء مجتمع عصره . و « الحقيقة الحزينة » فى قصـــة « التربية العاطفية » جزء من قصه عاشها الأديب ، حيث أعطى الشخصية فردريك مورو حساسيته هو وانفعالاته هو ، وذاك الحب المليء بالقدسية والهدوء الدى كان يشتهر به هو إزاء مدام شلسنجر ، التى صبغها بصبغة المثل الرفيع، وأسماها فى القصة مدام ارنو . ثم إنه — حتى إذا لم نجد هذه الإشارة إلى الحياة الخاصة للأديب، هناك النغمة واللهجة الخاصة ، وهما تكفيان لدفع العمل باسم كاتبه . انظر بوسوبه : « لا تجد عنده أى سر يسر به القارئه ، ومع هذا انظر تجد وجهه واضحا فى عمله ويالها من شخصية . . تلك التى تتمكن من خلط الألفاظ وبناء الجملة وبعث الرنين فيها ، فتصل إلينا وكأنها كشف جديد وذلك كله قبل أن تصل الفكرة نفسها إلى عقولنا . إننا نعرف هذه التوافقات ، ونعرف ذاك النغم ... إنه نغمه هو . . فهو حين يتحدث عن أى شيء آخر يقول شيئا عن نفسه . . وعن نفسه فقط . . ألا يقول الجوهر .. وما يخصه هو بالذات ، تاركا فى الظل مايجعله يشبه الآخرين جميعا (٥٨) .

فإذا نظرنا إلى الحقيقة عن قرب فيما يخص فلوبير، لوجدنا أنه لا يطالب بألا يكون للفنان رأى .. لابد له من رأى ، لكن الذى نمنعه منه هو أن

يقوم بتعليم هذا الرأى تعليما مدرسيا ، أو - وهذا هو نفس الشيء - أن يفسر الحقائق وطبائع الشخصيات حين يقصد إلى تبرير رأيه هذا . لكنه يستطيع « أن ينقله إلينا وهو يعرض الأشياء كما تلوح له » (٥٩) بالاختصار فما دام الفن وما دامت الحقيقة سليمين فإن من حق الفنان — إن شئنا استخدام تعبير حديث — أن يعلن رسالته . لكن هل يستطيع الفنان حقا — إلا إذا كان يسلى نفسه — أن يصف أبيات الشعر كما نصف حبات اللؤلؤ فى خيط — هل يستطيع أن يعلن أكثر من رسالة واحدة ؟ إذا كان الإنسان يمارس فلسفة الميتافيزيقا وهو يتنفس ، أفلا يمارسها أيضاً وهو يكتب أو يصور أو ينحت أو يؤلف مقطوعات من الموسيقى لو حين يعد خطة بناء قصر أو مقبرة . إن اختيار الموضوعات والمبادىء التى يتبناها الفنان ، وكذا الموضوعات الشائعة فى أعماله ، كل هذا لا يكفى وحده لاستيضاح الاستعدادات العميقة للمبدع ، تلك الاستعدادات التى قد يجهلها هو . يقول سارتر « إن طريقة كتابة القصة ، وتنفيذها تعيدنا دائما إلى ميتافيزيقية كاتب القصة » .

وسارتر فى هذا على صواب تام . أليس هناك من الأعمال الفنية الكثير ، ومنها ما هو على أكبر جانب من الأصالة ، وما كان منها تعبيراً واضحاً عن قصة داخلية أو مأساة روحية خاصة بالفنان نفسه ؟ مع هذا فإن فاليرى ، وهو الذى يهتم كثيراً بضرورة الإبقاء على الفن فوق كل خطر يمكن أن يهدده ، يوافق على أن أكبر الأدباء عبارة عن « نسخ متباينة جدا من مواقف لها مغزاها إزاء الحياة ، بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر فى أعمالهم دون أن نفكر فى أشخاصهم » ، وهو بهذا يوافق أيضا على أنهم « أكثر من أدباء » لعل أحسن موقف بهذا الصدد هو ذلك الذى وقفه عباد فكرة الفن للفن . ما هو الشيء الذى قاسوه إذاً فى حياتهم ، هؤلاء الذين امتنعوا عن معرفة الحياة ؟ وأى احتقار مارسوه إزاء الحقيقة تخفيه

عبادتهم المطلقة للجمال ؟ ياله من جرح لايداوى ذلك الذى يبحثون عن وسيلة لنسيانه فى وسط النشوة الجمالية ؟ يقول فلوبير فى لهجة حزينة : « عندما تقرأ قصة « سالامبو » ، أرجو ألا تفكر أبدا فى مؤلفها . ولن يرى إلا القلائل كم كان من الضرورى أن أكون حزينا حتى أعيد قرطاجنة إلى الحياة ؟ » (٦٠) .

ما كانت وظيفة الأدب إذاً أن تنصح بالأخلاق الحسنة ، هنا أيضا نجد فلوبير وقد لمس المشكلة لمسا سليما... حين لاحظ أن الفن لا يفسد إلا فى سهولة كبيرة عندمايتحدد فى إثبات شيء ما،أو فى الدفاع عن أى شيء كان . هل يتعين على الفن إذاً أن يهمل وجهة النظر الأخلاقية أصلا؟وهل يصرف النظر عنها ويعاملها كما لو لم تكن موجودة أو قائمة ؟ ليس هذا بمؤكد ، إذ نظن قطعا أننا هنا من رأى رامون فرنانديز فى الجدل الودى الذى قام بينه وبين جاك رفيير ، من حيث مساندة نظرية اللاأخلاقية الجمالية . هناك فى الحقيقة تمييز يفرض نفسه ، ذلك أن « هناك علم اخلاق يدرك من ذاته ويدافع عنه لذاته . وهناك أيضا علم أخلاق يفهم كما تفهم قطعةاساسية من قطع تبحث فى معرفة الإنسان وفى تعبيره » . وسواء أراد الإنسان أو لم يرد فهو موجه نحو شيء لمجرد أن يعمل وينتقى ، موجه نحو ماذا ؟ لاتقل نحو الخير أو نحو الشر ، كما يقول الأخلاقيون ، بل قل بصفته مشاهدا ، نحو بناء كيانه أو حله .. وإذا نحن نظرنا إلى تصوير الحياة بمعرفة القصصى أو الكتاب المسرحى ، تحت هذه الزاوية لوجدنا أنه ـ أى هذا التصوير ـ لا يمكن أن يكون دقيقا إن لم يتمكن من احتضان الحقيقة الأخلاقية كلها . ليس الأمر إذاً أمر بناء سيكولوجى ، بل هو أمر حقيقةسيكولوجية ، فلن يكون مؤلف المسرحية أو القصة مخلصا إخلاصا كاملا للحياة إلا إذا كان قد حمل شخصياته إلى هذه الدرجة من التوتر ، التى تعمل فيها الحياة على البحث عن معنى وعلى التردد فى هذا وإعلان رغبتها فى السعى وراءها . . . بمعنى أن

تكون كل ناحية فيه ذات علامة خاصة. «هكذا تصبح وجهة النظر الأخلاقية» عنصراً ضروريا فى كل نظرة عميقة للانسانية» . وليس الأمر هنا وعظا بل هو دفاع عن اكتمال التجربة الإنسانية ، وضد أى تفسير قد يكون من شأنه تحطيم الإنسان فى حين نعتقد أننا نكشف عن سره . وعيب بروست مثلا لا ينحصر فى « كونه من أنصار الأخلاقية واللاأخلاقية ، بل فى كونه يستقبل الحياة ويبقى عليها فوق المستوى الذى تظهر فيه الحقيقة الأخلاقية لأنه لا يدفعها إلى الأمام ، فى حين أن فلوبير مهما يكن الأمر يكتب قصصا كان يمكن أن تفقد الكثير من قيمتها لولا وجود العدم الأخلاقى الذى ترتسم شخصياته عليها » . لأنه إذا لم تنتج شيئا إنسانيا دون جذور مادية متينة فلن تنتج شيئا إنسانيا يقدم لنا أزهارا أخلاقية حتى ولو كانت هذه أزهار الشر . (٦١) .

لكن لم توقفنا وسط الطريق ؟ أليست ملاحظات فرنانديز قابلة للانطباق على الدين ؟ إذا كانت هذه الظاهرة البشرية تتضمن ناحية أخلاقية ؟ أليست تتضمن ايضاً ـ وهذا رأى مشروع ـ ناحية دينية ، إن معرفة الإنسان معرفة كاملة تفترض إذاً إيجاد فتحة من هذه الناحية . نتيجة لذلك يجوز القول بأن قصصيا مؤمنا، ولنقل كاثوليكيا ، قد يتمتع بميزة لا تنكر . هنا فهم ريفيير أحسن مما فهم فى نواح أخرى تلك النقطة الهامة ، ولو أنك تشتم من تعبيراته رائحة المتدين الذى يزهو بتدينه . إنه يقول : « إن هناك نوعاً من السذاجة فى كل أديب غير متدين ، فهو يشبه دائما إنسانا تخفى عنه شيئا ويعرف ذلك . . . وهناك فكرة عميقة لا يلمسها . . وحتى حين لم يعد الأمر أمر الدخول إلى سر الأشياء ، أو حين يكون مشغولا فى مجرد خلق شخصيات وأحداث ، وحتى فى القصة يقدم إيمانه (بالمسيحية) إلى أولئك الذين يوحى لهم هو، وبصفة خاصة ، وإن صح القول تقدما فى العمق ، اولئك الذين توحى لهم المسيحية ؟ هل يعملون فى حرص تام على ألا يزوروا

الحياة ؟ . إذا كانت الحياة التى يحيونها من خلال شخصياتهم تتضمن درسا فهم سوف يمتنعون عن شرح هذا الدرس وإفهامه الآخرين . يقول دى بوسى هنا قولا رائعا : «إن استخلاص الحقيقة التى يجب أن تظل مرتبطة بمبدأ ما، استخلاصها من الطبيعة البشرية ، معناه التحرك شخصيا كما تحرك الآلة إلها»، وذلك بحجة عبادة الله » . هذا التقدم فى العمق يظل كبيرا جدا فى هذه المادة الحية ، وتلك الحقيقة الإنسانية فى الواقع تتقدمان إلى القصصى المؤمن الكاثوليكى بكل أحجامها ، وتمتد النواة المركزية ، النواة الإنسانية عنده فى اتجاهين ، أحدهما إلى أعلى ، وثانيهما إلى أسفل على شكل أهداب مدلاة ، بعضها تحت إنسانية ، وبعضها فوق إنسانية . . وليسمع القصصى المؤمن بالكاثوليكية فى آن واحد نغمات هارمونية « باسو » (منخفضة) وحادة . . اى زمجرة الحيوان الخافتة البعيدة ، وأبعد منها نغمات الروح التى تصلى فى داخل نفوسنا وهى تئن أنينا لا يوصف (٦٢) لابد أن نوافق على ذلك . . لكن أى عمل فنى يثقل بأثقل حملة على الإنسانية ؟ هل هو عمل دوستوفيسكى او رنانوس ، أو حتى مورياك ، او ذلك الذى كتبه موريا أو دوهاميل او جول رومان بعد أن جعل كل منهم من عمله هذا عملا غير دينى أصلا ، ونقاه من كل قلق دينى ؟ .

لقد تركت نظرية الفن للفن خلال المناقشة بعض آثارها دون أن نطرقها . ولقد كان هذا متوقعا ، فالفن الذى يدرك تجريديا فن لا وجود له ، كما أن الفنان الذى لن يكون إلا فنانا فحسب غير موجود فى هذه الدنيا . والموجود هو العمل الفنى الذى خلقه رجل فنان لن يتمكن التناقض الوظيفى القائم عنده من القضاء على الوحدة الجوهرية . وبالتالى لا ينبغى لنا ان نفصل بين شيئين المفروض فينا أن نميز بينهما فحسب . فلا شك — كما يقول ت.س. إليوت — « إن الشاعر يتعذب قبل كل شيء بفعل حاجته لكتابة قصيدة » (٦٣) . ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقوله .

ولا شك أيضا فى أن الفنان هو الذى يصنع العمل الفنى ، وأنه لا ينبغى له أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية . لكن الفنان إنسان وليس من الضرورى أن يكون إنسانا عاديا يقدره حارس المنزل ويحبيه . وليس هو بالذى يمسك بالقلم أو بالفرشاة « ليصنع الفن » ، بل هو ذلك الذى يمسك بهما لكى يخرج - كما يقال عامة - « مافى بطنه » من الأمور التى عاونت تجربته كإنسان ، بالقليل أو الكثير تبعا للحالة ، فى نضج ما فى بطنه هذا . لهذا ، يصبح من الخطأ أن نطلب أن ينقطع الفن نفسه عن كل ما يحيط به ويغذيه ويمنحه الحرارة والطاقة فى الحياة البشرية . ومن الجنون إذاً أن نعتقد أن البساطة أو النقاء فى العمل الفنى تستند إلى القطيعة بين الفنان والقوى الحية التى تبعث الحياة والحركة فى الكائن البشرى ، وأن هذا البقاء يستند إلى حائط فاصل بين الفن من جهة والرغبة أو الحب من جهة أخرى ، على أن قوة العمل الفنى تعتمد على قوة الديناميكية الداخلية التى تولده « ونقصد قوة الخاصية الفنية » (٦٤) .

إن أشد أنصار نظرية الفن للفن تحمسا، وأولهم فلوبير، لم ينتجوا أعمالا أدبية عظمى ، إلا لأنهم خففوا فعلا من الحكمة التى كانوا يدعون لها قولا وقد كان هذا فى مصلحتهم . أما أولئك الذين فكروا فى اتباع هذه الحكمة حرفيا فلا شك أنهم كانوا يصلون إلى حالة العقم ، فالنشاط الفنى يذبل كما تذبل الشجرة المحرومة من الشمس والماء ، إن لم تغذه الدفعة التى تدفعه والمادة التى يمارسها الفنان من خلالها . وقد أنقذ فاليرى من هذا الخطر لأنه تردد كثيرا على مالارميه ، وقد اعترف مؤخرا بقوله : لقد اضطررت إلى ألا أولى فن الكتابة إلا قيمة تدريبية بحتة (٦٥) ، لكن لم الكتابة إذاً؟ والكتابة عن أى شىء ؟ وهل يكون الشعر مجرد «لعبة» تستند إلى خصائص اللغة ؟» إن كان الأمر هكذا فلنلعب أو نحل ألغاز الكلمات الأفقية والرأسية.

أم أن الشعر وسيلة لإرغام العقل على إجراء عمليات شديدة التنفيذ ، محددة الصيغة ؟ إن كان هكذا فلنحل مسائل الرياضيات . وهل للشعر هدف أوحد ينحصر فى أن يمجد نفسه بنفسه ؟ إننا نعلم أن الموضوع الذى يتناوله الشعر ينضب بسرعة ، ومن هذا الشعور يأتى شعور آخر بالاختناق حين نقرأ قصائد مالارميه ، رغم مواهبه النادرة . فشعور مالارميه هذا يشبه حمامة بيضاء تحمل بين أجنحتها بعض فلسفة « كانت » وتريد أن تطير فتتخطى طبقات الهواء وتقاوم ثقلها ، وتحاول الطير فى الفضاء مهما يكن الأمر ، حتى لو أصابها الموت . وبالاختصار يكون « الفن إشعاعا يفيد بالتأكيد فى حياة الجسد الفنى الذى يتجه بفضله - أى بفضل الفن - نحو تحقيق إمكانياته بأعلى درجة من الكمال . لكن هذا الجسد يظل ثابتا بفضل جذوره ، ممسكا بالحقائق الحية والاجتماعية للكائن وللجماعة . . . وإذا عمل الفن المستغل ذاتيا على أن يدفع « بالبوفارية » (مذهب فلوبير فى مدام بوفارى) إلى حد بعيد ، وإذا اعتقد فى ذاته بأن له علة وجود ، وادعى القدرة على قطع آخر الصلات التى تحتجزه ، وقطع كذلك آخر القنوات التى تغذيه ، وأصبح حرآ فى آن ينظم نفسه حسب هواه ، فإنه لن يجد ما ينظم إلا فى العدم . (٦٦) .

بهذا يكون الفن قد تجنب هذا بأن عمل بطريقته هو ، وابتعد عن فكرة الفن للفن خوفا من أن يصاب بالعدم ، واقترب من الفكرة التى تقول بعكس ذلك . . . أى بأن يكون « الفن للإنسان » . يقول مارتيان - وهو على حق : « إن القيمة الفنية هى وحدها التى تتخذ مكانها ، لكن هذا يحدث عن طريق فلسفة عجيبة تربط بين تلك القيمة باعتبارها نابعة عن الإبداعية الشاعرية والعمل الشاعرى الذى يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها ليهيمن على مصير الإنسانية كلها . فقد أقام كل من بايرون وجوته وهوجو أنفسهم أبطالا أعظم من الأبطال التى

صوروها فى أعمالهم ، وادعى أرنولد أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل وعلى مستوى التعبير الشاعرى. ثم جاء عهد « الشاعر اللعين » ثم « صاحب الرؤية الأعلى » واكتشف الفنان أن مهمته إعادة خلق الضمير فى مجتمع لا ضمير له . وهكذا أصبح الأديب قسا أو قديساً ، وأصبح البرج العاجى الذى كان يعيش فيه أصحاب الفن للفن ، معبد العالم كله معبد بيتونيس وصخرة برومثيه ومذبح التضحية العليا . وأظن أن هذه الحقيقة ذاتها تتضمن تنفيذا بطريق التجريد لنظرية الفن للفن » (٦٧) .

الفن الملتزم

كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية ، وقد نجم عن المبالغات التى تضمنتها رد فعل آخر ، فهبط الفنان إلى الميادين العامة بعد أن شعر بالتعب من وجوده فى عش النسر . . وأراد أن يحيا حياة الناس جميعا، وأن يسير جنبا إلى جنب مع إخوته ، وأن يتحدث إلى الناس بلغة البشر .

وكانت الظروف مواتية لهذا ، فكان القرن الذى يقع بين عامى ١٨١٥ و١٩١٤ فترة هادئة نسبيا ، حيث كان فى الإمكان مداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل من المال وممارسة السياسة تسلية وإرضاء القارىء الجاهل بأى شىء . . وأتت الحرب العالمية الأولى ثم تلتها الثانية ودخلنا عهداً ليس منه أى مفر، تشوبه آثار الإرهاب والتهديد الذى يقع المستقبل تحت تأثيراته، وجاءت الحركات الاجتماعية والعضوية العالمية ، واسعة عميقة ، تخلق للإنسانية مشكلات جديدة تأثر بها أشد الفنانين هدوءا فلم يجد بدا من أن يعلن حياده ، ولو أنه وجد نفسه دائما مرغما على اتخاذ موقف معين وعلى

أن يلقى بنفسه وسط المعركة. وأن يحتج ويتظاهر ويرجو ويقنع . وأصبح فنه سلاحه ، فأتت فكرة الفن الملتزم لتحل محل فكرة الفن للفن .

وفى وسط هذه الأحداث المترابطة، لم يعد الفن هو الفن الأعلى الذى يخضع لنفسه القيم الأخرى ، يريد امتصاصها . . وغدت مهمته ، على العكس من هذا ، أن يحييها ويشرفها وينميها ويدافع عنها ويزيدها هيبة وجاذبية بأن يضفى ، عليها بريقا جماليا . وحين فعل الفن هذا لم يتنازل عنه قيمته الذاتية ، بل ظل كما يقول باير ، بمثابة وضع القيم موضع التقييم . إننا نرى منذ الآن فى وضوح أن ذلك المذهب يضم بين طياته الأخطار المضادة للمذهب السابق . وقد يكون من العبث ، أن نقف عند هذه النقطة دون أن تسمح لنا بأن نوضح مشكلتنا بدرجة أكبر ، ونقصد هنا مشكلة العلاقة بين الإنسان والفنان فى مولد العمل الفنى .

الفن من أجل الإنسان ، والمجتمع ، والشعب . . ماهذا بجديد ، فإن نحن نظرنا إلى الأدب ، كما يراه الرومانتيكيون ، لوجدنا أنه ليس بوسيلة لقضاء الوقت يمارسه إنسان يحب نفسه فحسب ، ويعيش منعزلا ، بل إنه بمثابة رسالة فى نظر الأديب. يرى لا مارتين أن مهمة الشعر هى نشر الحب والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحماسة بنشوته بين الشعوب» (٦٨) ويرى هوجو « أن الفن للفن يمكن أن يكون جميلا » لكن الفن للتقدم أجمل » (٦٩) ، وفن المسرح بوجه خاص لا يمكن ان يتخلص من هذه الصفة لأنه هو الذى يصل إلى الجماهير بأوسع نطاق ، « فالمسرح منصة . . والمسرح منبر ، والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما علمه فى يوم ما » (٧٠) . وقد مارس كل من دوماس الابن وجورج صاند نفس المذهب ، فكتبت صاند تقول : « إن الفن اليوم اجتماعى بالضرورة » (٧١) . وكتب دوماس

الابن يقول : « إن كل أدب لا يأخذ فى اعتباره نواحى الكمال والنصح بالأخلاق والمثل الأعلى والفائدة ، بالاختصار ، أدب مريض ، يولد ميتا » (٧٢) وطبيعى أن يشجع الفلاسفة التحرريون مثل برودون وسان سيمون ولوى بلان ولامنيه مثل هذا الاتجاه ، باعتبار أن « العالم يتحلل ويذوب ... ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلة .. ويجب أن يكون الفنان نبيها » (٧٣) .

إلا أن معاصرينا الذين علمتهم التجارب لن يقبلوا هذه الحماسة بتلك البساطة ، فهم يرفضون فى غالبهم ـ هذا صحيح ـ الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا التى حبس آباؤهم فيها أنفسهم ، وها هو ذا آراجون لا يحتمل أن يظل فى السكون مادام العدل موجودا ، فيقول : « أيها الشاعر ، خذ قيثارتك .. نعم .. لكن مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك فى الصباح لتجد فيها هذا البله ، وتلك الدناءة التى لا تحتمل ، وعندما تشعر بأن الإهانة قد مستك أنت حين يحكم على بعضهم بثلاثين عاما أو عشرة أعوام سجنا « لأنهم لم يفعلوا شيئا غير أنهم احتجوا ضد الأحكام العسكرية ، ولأنهم ، على ما يظهر حرضوا جنود الاحتياط على عدم الطاعة » (٧٤) . وارتباط الفن بهدف معين فى نظر أدباء آخرين ارتباط ميتافيزيقى أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكولوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة . يقول مالرو : إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير مميز عن مأساة الإنسان ، لا وسيلة لإلقاء الضوء على الفرد » (٧٥) وتجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند ألبير كامى : « ليس الفن فى نظرى استمتاعا هزيلا ، بل هو وسيلة لتحريك

أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام ، والسعادة العامة » (٧٦) . فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول فى المعركة فإنه لا يستطيع أن يبتعد عن أن يشهد بما يرى ، ويؤكد جول رومان هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره » . . والإدلاء بالشهادة ـ هكذا يؤكد دانييل روبس ـ أول واجبات الأديب » على أن كل من يتهرب منها « يخون مهمته الطبيعية فى الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون « رجل أدب » لا أديبا .

والحرية فى بلادنا الديمقراطيـــة حرية يمتلكها الفنانون من حيث رغبتهم فى الارتباط أو عـــدم الارتباط بهدف ما ، وفى اختيارهم لنوع هذا الارتباط . لكن ليس الأمر هكذا فى الدول الدكتاتورية ، حيث لا تعمل الدولة ، حين تكون قوية ، على مقاومة الإغراء بسيطرتها على الفنون والآداب ، وقد فعل لويس الرابع عشر ذلك ، لكن قامت دول أخرى بأحسن من ذلك منذ هذا الوقت .

ولنذكر أن السيد شبيلوف مثلا قد نقد الأدب الغربى نقداً شديداً فى مؤتمر المصورين والمثالين الذى عقد يوم ٢٨ فبراير عام ١٩٥٧ فقال . « إن كل ما رأينا قد ترك فينا شعورا بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . حيث يجرى تشجيع حركة تحمل بين طياتها سم العدمية وترمى إلى إعداد المفسدين والقتلة من كل نوع ، مستخدمة فى ذلك الدولار والفرنك » وطبيعى أن يكون التصوير التحريرى هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، ويقول شبلوف فى هذا « إننا لسنا فى احتياج هنا فى الاتحاد السوفيتى إلى هذه الألاعيب وتلك الوحشية الهدامة . « ثم يمجد المتحدث ـ على العكس من ذلك ـ واقعية التصوير السوفيتى ، مع اعتباره كله تحت خدمة رفع المستوى المعنوى والروحى للكتل الشعبية » (٧٧) .

وبالاختصار ، فإن الفن الفعال ، الذى تمتد جذوره فى الواقع التاريخى والاجتماعى هو الذى يعمل جاهدا على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله. ولم لا ؟ إن ادعاء الجمالية ظاهرة حديثة الظهور ، ولكنها لم تعش طويلا لأنها تظهر فى جو خانق وضعف محدود الأفق ، ومادية قصيرة النظر ، لأن الموقف الطبيعى للفنان لا ينحصر فى أن ينسحب تحت خيمته . يدل على هذا أن القدامى والمحدثين من أمثال ايشيل وبندار وشكسبير وسرفانتس وبالزاك وتولستوى لم يكونوا من مدعى الجمال ولم يعملوا تتحكم فيهم آلة تسير ذاتيا ، وصحيح أن فرجيل كان شاعراً ملتزماً حين كتب الجورجيات بناء على طلب أوجست ليمجد العودة إلى الأرض . صحيح أيضا أن الفنانين والأدباء فى العصور الوسطى وعصر النهضة لم يديروا ظهورهم للحياة. وأن دانتى قد كتب الكوميديا بصفتها تعليما دينيا ساميا لم يتورع فيها عن أن يشبع كراهيته ، وإن هولباين ودورير وكراشاشن وجرونوالد لم يكونوا غير مبالين - حين نعلم هذا اليوم أحسن مما مضى - بالمطالب التى أدت إلى حرب الفلاحين عام ١٥٢٥ ، وأنهم اشتركوا فى أحداث هذه الحرب ، كما اشترك بيكاسو فى حرب إسبانيا بأشخاصهم وبأعمالهم الأدبية . . . وحتى عندما يكون الأدب والفن تعليميا أو جدليا أو ساخرا ، فإنه غالبا مايبقى على قيمته فها هو ذاك المصور الكاريكاتورى دوميه يعمل فى مجلة شاريفارى مدافعا عن آراء معينة دون أن يفقد بخمسه الفنى . وها هو ذاك اينسور فان دونجن بعد بوش وغيره ظلوا مصورين لهم قيمتهم لأنهم قدموا لنا أعمالا كاريكاتورية تصور أحوال المجتمع كما رأوه .. وديوان « العقاب» لفيكتور هوجو ، ليس بأقل قيمة من التأملات لنفس الشاعر رغم أنه هادف لا يقل فى هدفيته عن «أشعار السخرية » والأسيرة الشابة » للشاعر شنيبه» . مؤكد أيضا أن الاعمال المرتبطة للشاعر بيجى مثل « النقود » والمذكرة المرفقة « وفرناند لوديه » تعادل غير المرتبطة منها مثل رجيز نوتردام

« ولا تقل عن القبور الكبرى تحت القمر » للشاعر برنانوس ، ولا «شمس إبليس » لنفس الأديب .

مع هذا ، فإذا لم تكن الفعالية معادية للجمال ، فإنها لا تتضمنها بأى حال ، بمعنى أن القيمة الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة الحالية ، لأن الفن يبدأ بالشكل الخارجى للعمل الفنى ، وبالشكل وحده . فالكاريكاتورى دوميه لم يكن رساما عظيما لأنه كان من أعاظم أنصار حكم الجمهورية ، بل كان عظيما بفضل الخط الذى عرف كيف يرسمه . ولم يكن برنانوس كاتب نشرات عظيما بسبب حبه للشرف والكرامة ، بل كان عظيما بفضل قوة التعبير عنده . فإذا كانت أشد المبادىء قوة وقدرة على إخراج الأفكار تساعد على إقناع القارىء أو الشاهد لمسرحية ما ، فإنها لا تكفى أصلا لإنتاج أعمال فنية كبرى . وإذا كان جوفينال قد قال إن « الشعر ينبع من النقمة » ، فإن جوفينال هذا شاعر لديه القدرة على تحوير نقمته إلى شعر . . . وترجع قيمته إلى هذا ، لا إلى أنه ناقم . وإذا كان فيكتورهوجووطنيا ، تقل وطنيته عن وطنية ديروليد ، فإنه ـ لا ديروليد ـ هو الذى ترك لنا أجمل الأشعار الوطنية فى الأدب الفرنسى ، رغم ضعف وطنيته هذه بالنسبة لوطنية ديروليد . ذلك أنه لم يكن يملك قلبا تتردد أوتاره فحسب ، بل إنه كان كذلك يتمتع بموهبة عبقرية فى تنميق الشكل الشاعرى . ولذا فإنه عندما دعته حكومة لوى فيليب لتأليف « نشيد » يمجد ذكرى شهداء ثورة يوليو ، لم يكتف بترجمة شعور الجميع بل أبدع حقيقة شاعرية تندمج العاطفة فيها بسحر اللفظ ، وتتحول فيها الوطنية إلى جمال لتشارك فى الوجود المشع الذى لا يقبل الانهيار للأعمال الفنية . وقد نجح فى هذا لدرجة أصبح حب « فرنسا الخالدة » معها فى نظر الأجيال من الوطنيين ، غير قابل للانفصال عن تلك الموضوعات المنسقة تنسيقا بارعا والتى تتحدث عن الموت والمجد ، فى إطار شاعرى ملىء بالخشوع

الذى يصيبنا عند تشييع جنازة ضخمة ، وبالأنغام الدقاقة التى تهز أوتار القلوب والتى تتناوب فيها أنواع الرنين الخافت والرنين الواضح المرتفع ، والتى تذكرنا ولا شك بقبة قصر البانتيون رمز الأزلية حين تضيئه نيران الشمس المشرقة .

وخلوص النية فى الفن ، مثله مثل الفعالية ، لا يؤدى إلى النجاح الفنى . ولذا فإن « أدب الشهادة » الذى يسرد لنا ما يرى ، وهو الذى تغرقنا به الأسواق منذ عشرين سنة ، لم يتعد - اللهم إلا القليل منه - مستوى القول العادى فحسب . ولا شك أن الذين كانوا قد رأوا أشياء معينة ، أولئك لهم حق ، بل ربما كان عليهم واجب يتلخص فى أن يقولوا ماشاهدوا من معسكرات إفناء الأسرى ، فمن افران حرق الأحياء إلى تعذيب أفراد المقاومة . . . إنى أوافق أيضا على أن يهتم كاتب ما بحالة « العمال القسس » أو بمشكلة تشرد الشباب أو بالتعصب العنصرى أو بحالة قدامى محاربى الهند الصينية أو الجزائر . . . فمن منا لا تهمه هذه المشكلات ؟ لكن ما كان الشعر صياحا ، وما كانت القصة تحقيقا صحفيا . إن على القصة أن ترتفع إلى أعلى ، وإلا ماتت وسط الأحداث نفسها ، وإن هى كانت تحترق اشتعالا بفعل الأحداث ، فإنها سوف تكون فى الغد رمادا يلقى فى سلة المهملات . ومن هنا رغبة الكثيرين فى تخليص الأدب والفن من الارتباط والهدفية . مثال ذلك أن يكون ضمن آخرين ، الذى يرى أن من الضرورى الإسراع فى حماية الأدب من «الشهادة ، وهى عدوه الأول » (٧٩) . لكننا لن نكون على هذه الدرجة من القسوة ، ولا بد لنا أن نقول بأن الشهادة ليست الوظيفة الوحيدة للفنون والأدب ، وأن العمل الفنى أو الأدبى لن يدوم إلا إذا وصل إلى مرتبة الأبدية فى الحال القائم ، وأن الأديب الذى يشهد على عصره يجب أن يكون أولا وفى خلال عصره شاهد الحقيقة ، وأن الفنان لن يرى فى عصره هذا إلا فرصة ومادة لعمل تكون فائدته الأولى

هى الجمال ، مهما يكن إيمانه بمبدأ أو مذهب ما ، ومهما تكن تجربته . وإلا اتضح انعدام خلوص النية عنده ، لأن خلوص نية الفنان لن يتعلق بذاته أول الأمر ، بل إنه يتعلق بفنه .

وخلوص النية هذا ليس باليسير عندما تكون الشهادة شهادة تطلبها سلطة الدولة . فالشهادة والأصالة لم تكونا فى يوم من الأيام خطيئة الشعر والتصوير الرسميين . فالقصيدة - الأغنية التى كتبها راسين بعنوان « عن شفاء الملك » ليست بأجمل ما كتب راسين . والقصيدة - الأغنية التى كتبها بوالو بعنوان « الاستيلاء على نامور » ليست بأحلى ما كتبه بوالو ، لأنهما كتبا دون « إيمان » كبير . وعلى نفس النمط نقول إن الأعمال الفنية التى أخرجها المصور لوبران فى شبابه تدل على أنه اضطر إلى مخالفة طبيعته من أجل تنفيذ ما كان يرضى الملك العظيم ، ولو أن الضغط الذى يمارسه ملك يتمتع بالحق الإلهى (كلويس الرابع عشر) ليست إلا مجرد ملاطفة خفيفة يقوم بها الفنان لمجرد إرضاء مليكه . . . وخفيفة إن هى قورنت بما تفعله النظم السياسية الدكتاتورية من استمرار تطبيق نظريتها هى بقوة وانتظام .

ولقد كان إيمان المصور كوربيه بالثورة عميقا يجرى فى دمائه بدرجة ظل معها مصوراً طليقا حراً كفنان ، ونرى هذا فى لوحات « محطمو الصخور » و « الورشة » ، و « جنازة فى أورنان » وكلها نرى من خلالها اتجاها نحو الدعاية والجدل . ومثل هذا التوافق بين الهدف والفن الحقيقى نادر ، لأن التعلق بأفكار ما ، وهى أفكار غالبا ما تكون غريبة عن الفن — تخلق لدى الفنان روحا تجريدية تضر بالنوعية الملموسة للعمل ، ذلك أن العاطفية الكاذبة تختلط به ، ولا يصبح العمل بمثابة ثمرة تتغذى من الرحيق فى غموض ، وإن النية التى يعقدها الفنان نية « فوق تشكيلية » تفسد التأمل الداخلى الذى يفرض فيه أن يؤدى إلى الإبداع ، كما تفسد حكم أصحاب

المذهب المعين أنفسهم على العمل . وكلما تدخل الإيمان بمبدأ ما فى حقائق الخيال والحساسية أوشك خلوص النية على أن يتوافق مع الكذب الفنى وفسد العمل . الحقيقة أن فنون النازية من أشد ما عرفه هذا القرن سوءاً وإساءة للفنية عامة . . . ومعها أيضا ذلك الفن الذى يسود الكنيسة بصفة عامة » (٨٢) .

لهذا فإنه فى مجال الدين — لا يكفى الإيمان — بل وليس هذا الإيمان ضروريا لإنتاج عمل فنى إنتاجاً يعترف به ، ولا لإنتاج عمل دينى يعترف به . وفى بعض الحالات تكون الموهبة الإبداعية هى التى تنقص المبدع ، فنحن نعلم أن القديسة تريزا للمسيح الطفل قديسة أكثر منها شاعرة رغم أنها قرضت بعض أبيات الشعر . ومع هذا فإنه يحدث أحيانا لدى فنان حقيقى أن يظل أشد أنواع الإيمان دون فعالية فى فنه . ومع كل فالمهم للعمل ليس قيمة هذا الإيمان فى ذاته ، بل المهم توافقه مع القوى الإبداعية ، إذ كيف يترجم هذا الإيمان فى شكل صور محسوسة وطبقا للقوى التى تنبع من الأعماق فوق الشعورية ؟ هذا هو المهم . وما علاقته الحيوية بما يمكن أن يسمى « الإيمان الفنى » . . هذا الاقتناع بأنك خلقت لتخلق ، ولتخلق فى اتجاه معين ، اتجاه غامض بلا شك لكنه عاجل وبمثابة ضرورة » (٨٣) . إن عبقرية كوديل تنمو فى الكاثوليكية وهى فى حالة من الخمول . هنا تختلط المبادىء بالمادة لأنها على ما يلوح — أى تلك المبادىء — ذات مصير يمكنها من تغذية نظرة كونية وشد شديد يتجمع فيه وحى الفنان . لكن ليس الأمر هكذا بالنسبة لكل الذين يتحولون من دين لدين مثلا . وهنا نتساءل : هل كان إيمانهم أول الأمر ضعيفا بحيث لم يسمح لهم بالدفعة الإبداعية القوية ؟ أم أن تجربتهم الجديدة لا تستطيع الاندماج فى تجربتهم القديمة ؟ وهل كان عالم الحقيقة الدينية هو الذى لم ينفذ إلى دنيا الحساسية والخيال عندهم ، باعتبارها الطريق الذى يؤدى إلى التعبير التشكيلى أو اللفظى ؟

مهما يكن الأمر فإن العملية التى يتولد فيها الوحى لا تتم لدى الرجل العادى. وحقائق الإيمان تظل دون أثر فى حقائق الإبداع. ها هوذا جوليان جرين بعد عودته إلى الله، تجده يستمر فى تصوير نفس المواقف الغامضة ونفس الشخصيات القلقة. وإن نحن أخذنا نعيب عليه هذا، لرد علينا كما يفعل مورياك بقوله: «ليس ذنبى أنى لم ألحق بجميع شخصياتى ذات الفضائل». ولم يكن ذنبه «ما ترونى» أيضا أن هبط مستوى مواهبه عند ما أخذ يمس الناحية الدينية. وربما كانت المأساة التى انطوت عليها نفس مؤلف «الخطيبان» (ما تورونى) راجعة إلى أنه أراد أن يعبر عن إيمانه بأداة شاعرية كان يمتلكها، وإلى أنه كان يفهم فى قرارة نفسه مدى ضعف التوافق بين الناحيتين، الدينية والشاعرية عنده، فى حين أنه كان مصمما على بذل هذا الجهد باعتباره خادما أمينا لله كما كان يريد أن يكون» (٨٤).

وعلى العكس من ذلك، لا يمكن أن يكون الفنانون غير المؤمنين بدين ما قادرين على خدمة الدين خيرا من المؤمنين. وليس معنى هذا أنهم بالضرورة فنانون أعظم، بل إن طبيعتهم الفنية هى التى تخلق عندهم استعدادا أكبر لفهم واستيعاب تلك الفكرة أو هذا الحدث أو ذاك السر الذى ينطوى عليه الإيمان لدرجة أن يدخل «فى دمائهم» — كما يقول فيردى. على أنه ليس للإيمان هذا أية سيطرة على حياتهم. ولقد لوحظ أن لوحة «سانت فرانسوا دى سال» للمصور بونار، والمعروضة فى كنيسة آسى من بين جميع ما أوحى به فن التصوير القديس قس جنيف، أكثرها انطباقا على روح القديس نفسه»، وأن الواح الزجاج المصورة التى صنعها ليجيه والموجودة فى أودانكور «أشد أعمال الفن المسيحى منذ عشرين عاما تأثيرا فى الوجدان»، وأن قبة كنيسة فانس كما صورها ما تيس «تدعو القسس الذين يقومون بالصلاة إلى إطلاق تحمسهم الدينى من معقله» (٨٥). وليست هذه الحقائق هى الوحيدة فى هذا الإطار.. فمقطوعة «الترتيل» التى

كبتها الموسيقى فوريه ولم يكن يؤمن إذ ذاك بشىء لا يقل قيمة ودرجة من الناحية الدينية عن مقطوعة «ترتيل» التى كتبها موزار وقد كان مؤمنا. أو لم يكن ديلاكروا أول مصور دينى فى عصره رغم كونه ابنا طبيعيا لتاليران، أى رغم أنه نشأ فى بيئة رديئة، ورغم أنه كان من المعجبين بفولتير؟ المعروف أن ديلاكروا كان ينتقى بالغريزة أى منظر يتفق والموضوعات العاطفية والتشكيلية لفنه التصويرى: مثال ذلك لوحات «المسيح فى حديقة الزيتون» و «الدفن» و «الصعود إلى المذبح» وسلسلة لوحات أسماها «المسيح يهدئ من ثورة العاصفة» وكلها تستجيب إلى نفس الصيغة التى صورت منها لوحة «دانتى وفرجيل فى الجحيم» وعلى نفس الوتيرة كان ماتيس الذى صرح فيما يخص قبته التى صورها بقوله: «أريد أن يشعر كل من يدخل إليها وكأنه قد تنقى، وكأنه قد تخلص من أوزاره». وماتيس الذى يقول هذا هو بعينه الذى كان يصرح فيما يتعلق بالأزهار والباقات التى صورها فى أعمال أخرى بقوله: «أريد أن يتذوق الإنسان المرهق المتعب الهدوء والراحة أمام لوحاتى».

من العبث إذن أن نفرض على فنان غير مؤمن أى موضوع دينى. ولا بد أن يكون الموضوع محركا لعواطفه إلى أعماقها. هذا شرط أساسى ضمن شروط أخرى لا أتحدث عنها هنا، يتعين علينا — كما كان ديلاكروا يقول — أن «نراهن من أجل العبقرية» فيها، ومعنى هذا أن كل فنان يمتلك بقدر فنيته نسبة معينة من روح التقديس تربط بينه وبين أمور الدين. ويعنى هذا أيضا أنه — فى حالة انعدام الإيمان الدينى — يكون مزودا بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التى لا يشترك فيها تفكيره المنطقى، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التى تصبح بمثابة «إضافة خيالية تحل محل الإيمان» وأخيراً فإن معنى هذا أن «الموضوع» الذى يبعث إليه الحياة ويوحى إليه ويمنحه صفاته الخاصة لأنه هو الفنان الذى يتميز

بقدرات استقبالية متفرغة لذلك . . وبالاختصار ، فكما يقول ج . سمسون « التصوير هو التطور ولو للحظة نحو ما كلف به الفنان أو كلف به نفسه أن يقول . فالذى لا يؤمن بمذهب « الميلاد » كمذهب يستطيع أن يؤمن به باعتباره موضوع عمل فنى . . . فاليوم يؤمن الفنان بالميلاد كما كان بالأمس يؤمن بهذا « الصحن » الملىء بالفاكهة . معنى هذا أنه يحب هذا المذود الذى ولد فيه المسيح ، وذلك التبن الذى ولد عليه ، وتلك العذراء وذاك الطفل يسوع . . ويوسف النجار وكل ما يحيط بحادث الميلاد . . يحب ما يمثله كل هذا فى نظر الآخرين . . ويحب كل ما يمثله هذا بالنسبة له » (٨٦) ويحبه لا بقصد الإبداع فحسب ، ولكن حبه هذا منبثق من روحه .

الفصل الثانى

الفن وعلم الأخلاق

يذكرنا هذا العنوان بنقاش قديم ، دائما ما يتجدد لأن الأعمال الفنية الجديدة تعمل على إحيائه . . . وهو يغطى مشكلات ثلاث غالبا ما تختلط فيما بينها . . . ولكنها فى الحقيقة متميزة بعضها عن بعض رغم تضامنها كوحدة . أولا : هل يكون للفن وظيفة أخلاقية ؟ وهل يجب أن يكون علم الجمال خادما لعلم الأخلاق ؟ أم أنه يجب — على عكس ذلك — أن يتحرر منه ؟ أم أنه من الجائز أن يجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفنى ؟ و بأى حد وبأية شروط ؟ لقد بحثنا هذه المشكلة فى الفصل السابق .

والمشكلة الثانية هى أن الفنان إنسان رغم كونه لا يختلط بالإنسان ، ولهذا يتعين عليه أن يقوم بعمله كإنسان ، وأن يتابع الهدف الذى خلق لكل حياة بشرية ، وهى تحقيق الخير الأخلاقى . فهل يساعد النشاط الإبداعى على تحقيق الخير أم لا ؟ لقد سبق أن قلنا أن الضمير الفنى يأتى من الضمير الأخلاقى . ومع ذلك فإنه لا يكفى أن تكون فنانا جيداً لتكون رجلا طيبا . بل وأكثر من ذلك فإن للإبداع الفنى مطالب معينة بحيث يجوز أن يدفع المبدع إلى إهمال واجباته الأخرى . وهذا التضارب فى الواجبات مصدر محنة يئن منها الفنان ، وسندرس هذه الناحية حالا حين نعرض للعلاقة بين الفن والدين . فالواقع أن الناحية الأخلاقية تنحصر فى الله بصفته خالق الطبيعة البشرية ، وبصفته نهاية قصوى ، وبالتالى منظما عظيما للسلوك البشرى . وعلى كل فإن هناك تضاربا بين الأهداف العليا .. الله أو الفن .. هذا التضارب الذى يقع خلف

تضارب الواجبات ويبعث القلق الشديد .. قلقا أشد من هذا التضارب بين الواجبات ، لأقصى درجة .

أما المشكلة الثالثة فهى لا تتعلق بالمبدع نفسه ، بل إنها تخص الهاوى ، إذ أنه ما دام الفن موجها للجمهور ، فهل يكون تأثيره فى أخلاقه حسنا أم رديئا ؟ وهل يعمل الفن على تصويب أخلاقنا أم على إفسادها ؟ وهل يكون الاستمتاع بالأعمال الفنية الجميلة عقبة فى سبيل ممارسة الفضيلة أم إنقاذاً لها ؟ لا شك أن الرد على هذا عسير عند ما لا يحوى العمل الفنى إلا عناصر جمالية بحتة ، فللعمل موضوع ومعنى واتجاه عاطفى أو أيديولوجى . ومن هنا نتساءل عما إذا كان أخلاقيا أم لا أخلاقيا بصفته عملا جميلا . ويمكننا أيضا أن نتساءل عما إذا كان محتواه غير الجمالى يكتسب أو يفقد من قيمته الأخلاقية لكى نعامله معاملة جمالية . نستطيع أن نقول فى هذا إن أى موضوع لا يمكن بالضرورة أن يكون موضع تحقيق فنى ، — وإن احترام الجمهور للعمل الفنى وللفن نفسه يفرض على الفنان قيودا معينة .

هذا هو مجموع المشكلات ، وكلها نسبية بالنسبة لمستخدمى الفن ، الذين نرى أن من الواجب أن نفكر فيهم هم ، وهنا يرى البعض مثلا أن تعريض برونتيير إلى الكثير من الهجوم لأنه أصبح عتيقا ، يؤدى إلى رفع قيمته ، لكن لا بد أن نلحظ أن برونتيير هذا قد مثل فى يوم من الأيام حالة من التفكير لم تختف بعد ، هذا بالإضافة إلى أنه خلق حقيقة أثارت الكثير من حقائق أكثر صحة (١) . . . ولطالما تعبت خلال شبابى من سماعى لما قاله عنه أساتذة كانوا على جانب كبير من الطيبة .. لكن من هنا ، كان عندى حساب صغير .. أسويه معه ..

إدانات تشهيرية

طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، وهاجم بوسويه فى كتابه «حكم عن المسرحية الهزلية» المسرح بوجه خاص ، واعتبرت نيكول «صناع القصص» كأنهم «واضعو السموم للجماهير ، لا فى الأجسام بل فى النفوس» . واتهم روسو فى «خطاب عن المسرح» وسائل التسلية الفنية بإفساد المجتمع . هكذا نرى أن الفن يصطدم من قديم الزمن بشكوك علماء الأخلاق لدرجة خطيرة . وحتى إلى بدء هذا القرن ، وجد برونتيير وسيلة لتأكيد هذا الاتجاه ، فكتب يقول : «إن هناك فى كل صيغة وفى كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق . لاحظ أنى لا أحدثك هنا عن الأنواع المنحطة من الفنون ، عن الأغنية أو كونشرتو المقهى مثلا ، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص ، بل إنى أحدثك عن الفن العظيم . . عن أعظم الفنون . وأقول إن هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما فى الفن العظيم» ، على أن هذه اللاأخلاقية «موجودة فى قلب مبدأ الفن ذاته» (٢) .

لعلنا نتصور أنفسنا فى حلم ، إذ أنه مادام الأمر يتعلق بالتفرقة بين «فن عظيم» و «فن منحط» ، أقول بدورى إنك تعرف مثلما أعرف أنا أن هناك من أغانى كونشرتو المقهى ما هو برىء . أما التمثيلية الإباحية فإن شئنا أن نضع إحداها مثل «قبعة إيطالية من القش» فى إطار الأخلاق لكان هذا شيئا ينطوى على التدقيق الذى لا مبرر له وهل يستحق الرقص على الأقل ، أن نندد به ؟ إن من الجائز أن ينطوى باليه الأوبرا على مزايا — ومزايا لا أستطيع شخصيا أن أحتقرها — لأنها تعمل على الارتفاع بالروح ... هذا ما أنا واثق منه» (٣) . لكن المشكلة أكثر من هذا تعقيدا ، فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد ونوايا الراقصين

ولقد قال آلان قولا سليما لاحظ فيه ، أنه لا ينبغى أبداً أن نحكم على الرقص إن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن ، (٤) . أما عن باليه الأوبرا ، فسواء عمل على الارتفاع بالروح أم لم يعمل ، فإنه يستند إلى استعدادات المتفرج.

وإذا كانت أنواع الفن التى توصف بأنها منحطة ليست مفسدة للأخلاق ، فمن قبيل المنطق أن نقول إن الأنواع العليا لا تستحق هذا الوصف ولن أذهب إلى حد القول إنه كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية ، ونحن لا نوافق دون تحفظ على أن ميزة « الفن العظيم » هو أنه يصور ما يلمسه حتى ولو كانت المادة من أحقر ما يمكن أن تكون ، إذ كم من الأعمال الفنية الكبرى لا يمكن أن تقلق بال رقيب شديد الحرص . أليس هذا شأن الآثار المبنية الكبرى أن تدخل ضمن « الفن العظيم » قطعا ؟ إننا لم نسمع عن معنى يبعث القلق إلى الضمير أو يوحى بأفكار رديئة أو بأعمال قبيحة . ونفس الشىء ينطبق على الموسيقى الكبرى ، إذ هل يمكن أن يوجد داعية من دعاة الأخلاق ضيق الأفق لدرجة يقول معها بحسن نية إن باخ وموزار وهندل وبيتهوفن وفرانك يدسون السم للجماهير ؟ أما التصوير والنحت فهما مبعث شكوك فى هذا المجال بسبب بعض الموضوعات التى تتناولها . لكن المصورين والمثالين قد طرقوا موضوعات بناءة غير منافية للأخلاق بنفس القدر تقريبا الذى طرقوا به موضوعات غير بناءة : فهناك لوحات دينية ولوحات تاريخية ومناظر عن حياة الريف والحياة المنزلية وصور أفراد ومناظر للأشياء الجامدة .

ماهو الخطر الذى يتهدد الأخلاق العامة نتيجة لأعمال ماساكيو وجيوتو وأنجيليكو وماملنك وفان ايك وجريكو ورامبراندت ولونان وشردان؟ إن الأدب — وبوجه خاص أدب القصة — يفرض علينا أن نلقى نفس

الأسئلة . لكن هل من السليم أن نضع « روبنسون كروزو » و « العلاقات الخطيرة » و «وأغسطين» و « مزيفو النقود » فى نفس المستوى ؟ إننا نفهم سبب عدم إمكان هذا ، فبدلا من الصياح فى وجه الفن ، يجدر بنا أن نفحص الأعمال الفنية من جميع الفنون فى مجموعها ، وسنرى أن ما يضر بالأخلاق منها ضئيل فى مجموعه .

على أنه إذا كان من المهم أن نميز بين مختلف أنواع الإنتاج الفنى فمن الضرورى قبل هذا ألا نخلط بين الأخلاقية ورجال الأخلاقية ، فهؤلاء يميلون إلى التشدد ، ويرجع تشددهم هذا إلى « التشوه المهنى » أو إلى المبالغة فى التحمس ، إلى تضييق التفكير أو الادعاء بنصرة الحق . ويحدث هذا بوجه خاص حين يكونون من أنصار الكلاسيكية الفرنسية ، المليئة بجراثيم مبادىء أوغسطين وكاثوليكية بور رويال والتشاؤمية ، وأحيانا — كما هى الحال عند روسو — بجرثومة كراهية المجتمع ... وكل هذا ينطوى على ملابسات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين . أضف إلى هذا أن برونتيير ، على ما يلوح ، كان فريسة للعقلية البالية التافهة التى تميز بها عصره ... ذلك العصر الذى كان يأنف من أن يدعو القط قطا ، والذى كانت مسائل الحب والحقائق الجنسية مسائل محرما على الناس الحديث فيها .. عصر كان نزلاء الأديرة فيه يبعدون عن الأديرة لأنهم اتهموا بقراءة « تأملات » لامارتين (٥) ، وكان زواج الفتيات يتم دون أن يعرفن حتى معنى كلمة « الزوج » ؛ ومن المؤكد قطعا أن حرية الأخلاق اليوم وحرية الملبس واللغة التى نراها فى أيامنا هذه مصدر أخطار قد يكون من الخطأ عدم الاهتمام بها . على أن هذا لا يمنع من أن تكون « النقائية » المبالغ فيها شيئا يختلف عن الأخلاقية ، وأن لهذه النقائية أخطاء تؤخذ عليها .

ولم تكن آراء نيومان بأقل خطأ على ما أعتقد من آراء برونتيير ، ولو أنه ينادى برأى آخر ، فهو إذ لا يندد بالفن عامة باسم الأخلاق ، يرى أن من الممكن أن تفيد الأخلاق من الفن ، وأن تتخذه شريكا لها فى تربية الشباب . على أن الآداب غير الدينية مثلا وبوجه خاص تستطيع أن تؤدى للشباب ، مع أخذ بعض الاحتياطات الضرورية ، خدمة جليلة لا يمكن أن يقدمها العلم لهم ، يقصد أن تعرفهم هذه الآداب بالإنسان على حقيقته وعلى مختلف ألوانه فما كان كل شيء جميلا فى الإنسان ، هذا شيء أكيد ، لكن لا بد أيضا من معرفة الشر يوما من الأيام ، ومعرفة الشر هذه تأتى عن طريق الأدب بأقل تكاليف . « فما كانت الجامعة ديرا أو صومعة ، بل هى مكان يعد للحياة الدنيا ، حياة الناس وأناس الدنيا ، ومن غير الممكن حرمان الشباب عندما يحين الوقت من الاندماج فى الحياة بكل اتجاهاتها ومبادئها وأحكامها ، لكننا نستطيع تحذيرهم مما لا يمكن تجنبه ، فما كان الإنسان بمستطيع أن يسبح فى مياه مائجة إن هو رفض النزول إليها ، فإن نحن أبعدنا كل ما يتعلق بالأدب غير الدينى وحذفنا من مكتبات المدارس كل ما يعبر عن طبيعة الشر ، لوجدنا أن ما أبعدناه وحذفناه ينتظر ، حيا نابضا على أبواب قاعات الدرس ، ومن أجل فائدة تلاميذنا .. فإن نحن قيدناهم بدراسة حياة القديسين ، أمسوا وقد اندفعوا نحو بابل » (٦) .

أى شيء إذاً يقال . . ونحن نفهم هذا .. أى شيء بمعنى أن التلاميذ لا يمكن أن يوضعوا وديعة لدى أى شخص ، لكن لابد من جرعة كبيرة من الاستخفاف أو النفاق لكى ندعى بعدم وجود كتب أخلاقية وأخرى غير أخلاقية . لا بد من القول بأن القارىء هو الذى يجعل منها ما هو أخلاقى أو غير أخلاقى وفقا لصورته هو . فما من شك أن لا أخلاقية

الفن ترجع أساسا إلى الطريقة التى يفهم بها الفن نفسه . على أنه من التناقض أن نؤكد كل شىء طاهر بالنسبة لمن كان طاهرا ، أو أن من غير الصحيح أن النظرة القذرة تستطيع أن تضع القذارة فى أى شىء . فالأخلاقية الشخصية للهاوى عنصر له دخل كبير فى الأثر الذى يتركه العمل الجمالى فى الفرد ، والحال هنا فى الفن هو بعينه الذى نجده فى الحياة ، حيث نرى عاهرة تثير مختلف أنواع الانطباعات ، فهى تثير هنا جاذبية إعجابية ، وهناك قذى واستياء . . . الجائز ان تكون الأعمال الفنية النقية مصدر أحلام دنيئة . فأى شىء يمكن ألا يكون موضع نقد من تمثـــال أبولون البلفدير ؟ فقد قال أحدهم : عندما أتامل هذا التمثال أشعر بأنى فى حالة طيبة. ويمكن مع هذا أن يذهب مريض بمرض جنسى ما ، وليدور حول ذلك التمثال ، وقد ملأت رأسه أفكار غريبة . وهكذا نجد أن الفن عرضة للدنس . على أنه ليس على الفنان أو على عمله فى هذا مسئولية ما (٧) .

وما كان أحد منا نقيا نقاء تاما ، ولذا فمن المحال تجنب الحكمة دائما . ومع ذلك فإن من خصائص القلب النظيف ، أو حتى ببساطة تامة من خصائص العاطفية المنتظمة ألا تبحث عن الشر حيث لا يوجد ، ونحن نعلم على أى حال أن براءة النظر شىء يتضمنه التأمل الجمالى ، فإذا كان المتأمل فردا غير عالم بأمور الفن فهو يذهب مباشرة إلى « ما يتمثل » فى اللوحة أو الرسم أو التمثال ، ولا يعرف أن هناك فرقا ، مثلا ، بين صورة امرأة عارية وامرأة خلعت ملابسها فعلا ، ويقدر قيمة الصورة بصفته هاويا للملذات الجنسية « والحريم » .. هذا « الحريم » الخاص الذى يملأ خياله . أما العارف بالفن ، فهو على العكس من ذلك يتمسك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال . وكلما أخذته النشوة حيالها

توقفت رغباته الجنسية ، ومعها كل الرغبات الأخرى : لكن يحدث هذا لدرجة تنسيه جسد المرأة هذا ، إذ يجوز أن ينزلق إلى رؤيته كفنان ، شعاع غير نقي : على أن رؤية الفنان هذه تتناسب تناسبا عكسيا مع الشعاع غير النقي ، بمعنى أنه كلما ازدادت قدراتي وثقافتي ورفعت من حساسيتي إزاء آثار الفن ، ازدادت قدراتي على التخلص من موضوع اللوحة او القصيدة أو القصة او المسرحية ، وازددت حصانة ، نتيجة لهذا ، ضد الضرر .

وللربط بين الفن والأخلاق ، فقد لا يكون من المفيد التحدث عن التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير ، فهذا التطابق لا يرى بسهولة فى العالم المرتجل ، بل إننا نشعر به شعورا لا أصل واضح له . ألا يقال إن هذا العمل طيب ، أو جميل ، على حد سواء ؟ ألا نقول أيضا إن الرذيلة قبيحة ؟ لهذا فلن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دامت بينهما رابطة ، ولقد ذكرنا الآن أن التأمل يخلصنا من التفكير البذيء ، ولنذكر أيضا أنه يخلصنا كذلك من سوء الخلق والكبرياء والحسد والحقد وكل الخطايا الرئيسية ، لأن الكائن الذي يبهره الجمال كأن تطهر من رذائله . وأصبح محبوبا حبيبا ، وسنرى حالا أن الإدراك الفنى يفترض وقوف المدرك موقفا غير هادف . ماذا إذاً يمكن أن يكون أقرب من الأخلاق غير اللاهدفية ؟ صحيح أن هذه اللاهدفية لا توضح وجود كرم الأخلاق إلا من بعيد . ألا يمكن إذاً أن تكون ، على الأقل ، صورة أولى ، أو بتعبير أدق ، مرادفا وشكلا ملموسا فى مجال ليس هو المجال الأخلاقى ، ولكنه يشير رمزا إلى الناحية الفنية ؟ بلى ... لأنه ، حين يتخلص الإنسان من مصلحته الخاصة ولو لبضع ساعات ، وينسى مشاغله بتفاهتها ، فإنه يتطهر ، وبالتالى يصطبغ بصبغة الأخلاقية .

وهكذا تكون الأعمال الفنية التى يدين لها بهــذا منطوية أساسا على عنصر أخلاقى خفى ، أكثر منه لا أخلاقى ، حتى ولو كانت هذه الأعمال لا أخلاقية بما تحويه ، ورغم ما يدعى به برونتيير .

كتب باريس يقول « إن هناك عنصراً أخلاقيا فى الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكى تكون الأشياء مكتملة الجمال ، لابد وأن تكون منطوية على الخير » (٨) ؛ فالأعمال الفنية خيرة بالعواطف والأفكار التى تحملها إلينا دائما ، وهى هكذا أيضا وقبل كل شىء لأنها جميلة . ونحن لا نجهل الأثر الذى تمارسه علينا البيئة الاجتماعية وما يحيطنا من محيطات ملموسة ، على أن للأشياء الجامدة روحاً تجد طريقها إلى روحنا ، فتنشىء من حولنا جوا يفرض علينا أوزانها الجوهرية ، ومن وجهة النظر هذه ، نقول إنه ليس من قبيل الهراء أن نفتح أعيننا كل يوم على منظر عظيم أو قمم جبال تغطيها الثلوج أو آفاق البحار ، وليس من الأمور عديمة الفائدة أن نعيش وقد أحاطتنا مبان فاخرة وأثاثات قيمة ولوحات لكبار أهل الفن . وبهذا يصبح كل عمل فنى عظيم نداء يستخلص منا ما يشبهه ويحيطنا به ويضعنا على مر الزمن فى وضع نتعايش من خلاله مع لوحة من روائع ســيزان أو براك أو بيكاسو ، وكلهم ينتهى بهم الأمر بالانتصار عليك . إنى أفهم هنا أنه لا يكفى الادعاء بحب الفن . وأن التربية الفنية لا تحل محل التربية الأخلاقية ، لكن كيف ننكر مع هذا أنه إذا كان هناك تقابل بين مختلف مجالات العظمة والانحطاط ، فكيف يستطيع هذا التقابل أن يعدنا لهذا ، أو بالأحرى أن يساعدنا على ذلك ؟ .

كرامة الحواس

إذا كانت الفكرة التى نناقشها فكرة لا قيمة لها إلا بالنقاش الذى يبررها ، فمن الضرورى أن ننتقل إلى عرض البواعث الحقيقية لها . إذ لماذا – يقول برونتيير أيضا – يكون الفن غير أخلاقى من واقع تكوينه الداخلى ؟ لأن « كل تعبير فنى يضطر ، لكى يصل إلى النفس ، إلى أن يلجأ إلى الواسطة ، لا واسطة الحواس فحسب . . لاحظ هذا جيدا . . بل اللذة الحسية . فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شىء مصدر لذة للعيون ، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة ممتعة للأذن ، وما من شعر إلا وكان ملاطفة » (٩) .

لكن بناء على هـــذا يصبح تقدم الفنون بمثابة الزيادة فى نسبة الفساد . . « فالحواس تزداد رقة أو بالأحرى تشحذ وتصبح أشد دقة ومطالبة بما هو أكثر ، لأنها فى حاجة إلى كمية أكبر من الإثارة لكى تتمتع بكمية أكبر من اللذة ، وهكذا نلاحظ أنه « منذ حوالى خمسين عاما تعلمت عيوننا كيف تتمتع بالألوان بدرجة أقوى من ذى قبل » ، هذا ما يجوز إذاً أن يكون « على الأقل أحد دواعى تقدم التصوير فى مجال المنظر الطبيعى ، على أساس أن العامل الأكبر للمنظر الطبيعى هو الضوء أو اللون ، وهو اللذة الحسية المطلقة ، أو التى تكون أول الأمر مطلقة ، تلك التى يقدمها لنا ذلك المنظر الطبيعى » . هذا معناه أنه لا ينبغى أن نترك أنفسنا فريسة لسراب ما ، لأن « كل هذا ، فى الواقع لا يتعلق بالحساسية ، بل يتعلق بالحسية ، ولا أخالنى فى حاجة إلى الإلحاح فى قول هذا » (١٠) .

إن فى هذا إلحاحا ولاشك . وكفى بنا هزلا ونكتة وتعصبا التصوير

« لذة العيون » هذه هى جريمته . هذا الرعب البشع إزاء كل «ملذة» وكل « ملاطفة » .. كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية ، قد يؤدى بنا بطريق رد الفعل إلى امتداح الميل الجنسى .. لكن يحسن أن نكون جادين وأن نكتفى باقرار تلك الحقيقة ، وهى أن الأخلاق الطيبة تسمح بالقول بأن لذة الحواس ، مثلها مثل اللذة الروحية ، ليست رديئة فى ذاتها ، ولو أن هناك من الملذات ما هو أرفع منها ، ويجب فى أغلب الأحيان - هذا أمر مؤكد - أن نفضلها عليها . ومع ذلك فهى - أى اللذة الروحية - خير فى مجالها ، وما دام الإنسان لا يصبح عبداً لها ويمكن البحث عنهاوالوصول إليها بصفتها هذه ، على أن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذى يبعثها ، وإذا كان العمل فى ذاته طيباً أو غير ميال ، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة . أما إذا كان هذا العمل غير أخلاقى فإن االذة تصبح غير أخلاقية ، وبالتالى غير مشروعة ، ومن هنا كان الخطأ بين المحسوس والحسى ، بين لذة الحواس ولذة الجنس ، على أن لذة الجنس لا توجد إلا بوجود اللذة الحسية الآتية من الإرادة وبصفتها هدفا نحاول الوصول إليه على حساب القانون الأخلاقى ، ويؤدى بنا إلى القيام بأعمال يجب قمعها ويحولنا عن أهداف أسمى من طبيعتنا ، ويعرض مصيرنا الروحى للخطر . لا شىء من هذا فى التصوير حين يكون موضوع اللوحة غير رفيع ، إذ هل تعتبر خطيئة أن تحب الورد أو تستنشق عبيره أو تعجب بألوانه ؟ لماذا إذاً القول إن هناك خطيئة أو استعدادا لارتكاب خطيئة حين نحب ورودا صورتها لوحات رينوار ، أو أزهارا رسمها ماتيس ، أو عباد الشمس كما صوره فان جوخ ؟.

هذا وتختلط الروحية الفاسدة بالتعصب لدى برونتيير ، ومن الجائز أن يكون قد ورثها عن فلسفة التحديدية ، وعرفها من خلال الأفلاطونية التى أسىء تفسيرها ... فهو يميز بين الروح والمادة بصفتهما متعارضين قد تعارض

الخير والشر ، على أن الجسد ، وقد امتزج بالمادة يكون قد أصبح سجنا تظل الروح فيه أسيرة ، وعلى أن الحواس ، وقد قيدتها أعضاء جسدية فى ممارستها لدورها ، تشارك فى القضاء على كرامتها — أى كرامة الروح — لكننا نعترض على هذا التضارب التعصبي ، توجهنا تجربتنا فى هذا ، فلا شك أن كون الإنسان مخلوقا يتجسد فيه شيء له عيوبه ، لكن المادة ليست رديئة بهذه الدرجة ، ما دامت سندا للروح ، وليس للجسد عيب ما ، ما دام هو الأداة لوجودنا فى الدنيا وإزاء الآخرين . ولا ينبغى احتقار الحواس ما دامت ضرورية لتوجيه أعمالنا ، وما دامت هى التى تقدم لنا المعلومات وتنظمها. أما أنها تعرقل حياة الروح ، فهذا قول غير سليم، لأن حياة الروح هذه لا يمكن أن توجد بدونها . وهل يفعل الحالم أكثر من استعادة الصور التى تلقاها عن الإدراك الحسى ، ثم ربطها بعضها ببعض ؟ وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث فى نفسه إن لم يكن قادرا على تفسيره بلغة الحواس مستعينا فى هذا بالرؤية ، والأصوات الداخلية والذوق والمسة الروحية ؟ أى خير يأتى لنا عن طريق أعضاء الحس وقد شذبت . . . ويا للنكبة إن هى أصبحت عاجزة . يا لبؤس الأطفال الذين يولدون عميانا . . إنهم محرومون من الاتصال بالأشياء وبالناس ، ويعيشون عيشة الحشرة قبل أن تفقس من بيضتها مالم تكن هناك كوة تضيء حياتهم المظلمة . إن حجارة القبور تضغط على نفوسهم ، وما هذا خطأ المادة ولا خطأ الجسد أو الحواس .

إننا ندين لحواسنا بكل شيء ، لأنها هى التى تكشف لنا عن الجمال ويكفى هذا لكى نوليها عظمة روحية عليا . والواقع أن الإدراك الحسى وسيلة فحسب فى اللذة الجمالية ، تعمل على تحريك أعماق الإنسان ، فالموسيقى وهى لذة الأذن تحرك مشاعرنا بواسطة الأذن ، أو كما سبق أن قلنا ، تحرك قلب قلوبنا . والتصوير وهو ملاطفة العين هو — كما يقول ديلا كروا —

« قوة ساكنة تستولى على قدرات النفس كلها » (١١) وعلى كل ، فهل هناك لذة ملموسة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟ . إن الإدراك ، حتى لدى الحيوانات يتطلب عادة تدخل الذاكرة ، فمن باب أولى ، لدى الإنسان ، حيث نجد أن الإدراك الجمالى يختلط اختلاطا عميقا بالفهم العقلى ، بشرط أن تفهم العلاقات بين الحس والإدراك العقلى ، ولذا فإن الفنون الجميلة لم تنم وتتقدم بفضل الحواس المدربة عقليا ، وعلى وجه الخصوص ، بفضل حاستى السمع والإبصار . أما الذوق والشم ، وهما الحاستان اللتان لم تفيدا بالإدراك العقلى بهذه الدرجة ، فإنهما لم تعطيا فى الفن أى ثمرة تقريباً . إنى أوافق على أن لذة التذوق فن . . لكنه فن ثانوى . أما العطور فهى لا تعاون على إيجاد فن على الإطلاق ، فالسيمفونيات العطرية التى يعزفها شخصية ديزسانت فى قصص هويسمانس لا تخرج من قصصه . وإذا كانت رائحة الأشياء تشغل المكان الذى نعرفه فى أشعار بودلير . حيث يقول :

وكأرواح أخرى تسبح فى الموسيقى
روحى يا حبيبتى تسبح فى عطرك

فهذا لأن هذه الرائحة تثير فى الحال عنده صورا بصرية كثيرة :

وأنا أسير بفضل عطرك نحو أجواء جذابة
وأرى ميناء مليئا بقلاع وصوار

هذا ولا ينبغى أن نعيب على برونتيير أنه لم يفهم فن عصره ، فهناك آخرون كانت مهنتهم هذه ، ولم يفهموه أحسن منه . على أن تطور فن التصوير لم يؤكد على ما يظهر ما نتنبأ به إلا جزئيا ، فالألوان وقد تحررت تدريجيا من الشكل الخارجى ، تستخدم بدرجة متزايدة ، منذ الانطباعية

إلى الوحوشية ومن التعبيرية إلى بعض التجريديين . . . تستخدم من أجل قدرتها على إحداث صدمة . غير أن التكعيبية كانت بمثابة عودة لتشدد قبله تجريديون آخرون . وها نحن أولاء اليوم نرى « مؤلفين » فى الفن ، أصابهم الجنون لدرجة كبيرة ، بحيث إنهم إذا أضافوا إلى فنهم شيئا من الإدراك الحسى بعض الشىء لما أساء هذا إلى فنهم ، هكذا نرى . لكن هل كان هؤلاء من أنصار الأخلاق ؟ إنى أشك فى هذا . وصحيح أن للون تأثيرا سيكولوجيا لا ينكر، لدرجة أن البعض قد فكر فى استخدامه فى العلاج النفسى ، على أساس أن الأحمر منشط ، والأزرق مريح والأخضر مهدىء ... لكن هذا التأثير يظل فى مرحلة ما قبل الأخلاقية . فهو يستطيع تبعا لاستعدادات الشخص أن يوحى بأفكار واندفاعات متباينة تماما . فالرمادى فى ذاته إذا ليس بأكثر طهرا من الأصفر ، والبنفسجى ليس بأقل خشوعا من البرتقالي ، واللمسة اللونية المحايدة ليست بأشد طمأنة من لمسة ساطعة . . . اللهم إلا إذا لم يكن اللونان الذهبي والقرمزى فى غروب الشمس لونين أرادهما إله التعصبية للألوان ليغضب علينا (؟) . فيما عدا هذا الفرض لا يجب على هواة التصوير والموسيقى أن يقلقوا إذا ما « أصبحت حواسهم تطالب بدقة أكثر وبتشدد أكبر » ، وإذا ما طالبوا بالمزيد من اللاتوافق و « النشاز » الذى كان من الممكن تماما أن يكون كصدمة شديدة لأجدادهم . فإنهم كانوا فى حاجة لمزيد من الإثارة لكى يشعروا بنفس كمية اللذة التى كانوا يشعرون بها من قبل فهم على حق ، ولن يكون من العـــدل مقارنتهم ضمنيا بمدمنى المخدرات الذين يزيدون من الكمية التى يتعاطونها للحصول على نفس الأثر .

على أن المنحدر الذى يقع بين الملموس والمحسوس أو الجنسى ، منحدر قد تنزلق فيه قدما من يسير فيه ، ويتعين على كل فرد هنا أن يحدد لحسابه هو الحدود التى ترتسم بينهما والحرية التى ترتسم بها وحول هذه النقطة

أترك الحديث لعالم لا هوتى كاثوليكى : « هناك فى جميع طبقات الفن أعمال صحيحة تحمل جمالا حقا ، لكنها فى نفس الوقت تثير ثملا جنسيا ، ولا يعنى هذا أنها دنسة ، لأنها على أية حال لا تبعث فينا تلك الاستقلالية الذاتية التى تتصف بها الجنسية ذات اللذة القبيحة » دون أن نصفها بأنها طاهره بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتشوب هذه الأعمال جاذبية خطيرة من الناحية الجنسية ، لأنها تستطيع أن تمارس إغراء شديدا ، فإذا وجد الرجل النقى الطاهر إزاء أعمال من هذا النوع ، كان عليه أن يتخذ هذا الموقف أو ذاك ، تبعا لأنه يريد مناهضة الإغراء أو البقاء فى حالة من البرود إزاء الناحية الجنسية ، أو أكثر من هذا ، تبعا لأنه قد فتح نفسه أو لم يفتحها فى مجال الفن فهو إما ألا يرى فى هذا إلا جمالا فنيا ، دون أن يحركه شىء آخر ، وحتى إذا بقى بعيدا لدرجة ما من هذه الأعمال ولم ينطلق كلية ودون ميزان ، وإما أن يشعر وهو أمامها بشهيق اللذة الجنسية حارا ، كخطر يهدده ، وفى هذه اللحظة طبعا يعمل قدر الإمكان على تجنب الاتصال بمثل هذه الأعمال ما دام ما تحويه من نواح فنية يختلط بالإغراء الجنسى .

« والحالة المضادة لهذه التى تحدثنا عنها هى تلك التى تضم أعمالا فنية تحمل فى طياتها العظمة إلى أقصاها ، وتدفع بالجمال إلى أرفع درجاته . . . هذه الأعمال التى تنشر نورا سماويا على هذه الدنيا وتلوح كما لو كانت قد بدأت تفتح لنا أبواب الجنة . هذا الجمال يوجد فى اقصى المكان المضاد للتفاهة وعدم النقاء ، وهو ليس بنقى فى ذاته ، بل هو ، بالإضافة إلى هذا باعث للنقاء . . . وما ان يحدثنا عمل فنى بهذه اللغة ، حتى تختفى جميع أخطار الإغراء الذى قد يوحى لنا بها ، مثلا جسد بلا ملبس . وهذا الجمال يبعث أيضا الشلل فى صوت حوريات اللذة ، اللاتى قد يرفعن أصواتهن نابعة من عنصر مادى بحت . إن مثل هذه الأعمال الفنية ، يمكن أن تكون

غير ضارة بالنسبة لإنسان يتمتع بقليل من الروح الفنية . لكننا فى هذا المجال نصطدم أحيانا كثيرة بتحفظ مؤسف ، أى بنوع من أحكام نقدية تستند إلى قواعد كافية على الإطلاق ، فلا يلاحظ أصحاب هذه الأحكام أن هناك « فنا مستعارا » ، عاريا عن الطهر تماما رغم أنه لا يبين فى ماديته أية علاقة بالدائرة الجنسية ، فى الوقت الذى توصف فيه أعمال فنية بذيئة بأنها مشوبة بجمال رفيع ، بحجة أنها تضم شخصية عارية — كما يحدث فى الفنون التشكيلية ، أو بحجة أنها تشير خفية إلى مجال اللذة بشكل أو بآخر . إن هذا النوع من النقد لا يستحق أبداً أن يوصف بأنه كاثوليكى وهو نوع لا يمكن التوفيق بينه وبين الاتساع والعظمة والحقيقة التقليدية التى تتصف بها الكنيسة المقدسة (١٢) .

تطهير الانفعالات

سواء أكانت لذة الحواس منصبة أم غير منصبة على التلذذ الشهوى فإنها تنبثق عن الرؤية والاستماع المباشرين ، حين ننظر إلى لوحة أو إلى تمثال . أو حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية ، ويتذوقها الخيال بطريق غير مباشر حين نقرأ قصة أو قصيدة شعرية . ومع هذا فالأدب يدير جانبه نحو مأخذ آخر فهو سواء أكان مسرحية هزلية أم مأساة ، قصة أم رثاء أو ملحمة ، يتخذ من مشاعر الإنسان الطبيعى وغرائزه وعواطفه مادة له . فى أى مستنقع إذاً ينوى هذا الأدب أن يغرقنا ؟ الواقع أن الطبيعة البشرية غير طيبة ... وبرونتيير يؤكد هذا دون مواربة فيقول : إن الطبيعة البشرية لا أخلاقية ، ولا أخلاقية أساسا ، وأستطيع أن أقول لا أخلاقية لدرجة أن أى أخلاقية ليست بوجه ما ، وفى أصلها الأول بوجه خاص ، إلا رد فعل ضد الدروس أو النصائح التى تقدمها لنا الطبيعة» (١٣) .

ينتج عن هذا أنه كلما كان العمل الأدبى مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية

ساعد على إيجاد اللاأخلاقية ، وينتج أيضا أننا نخدع أنفسنا حين نبالغ فى الدور الذى تلعبه المادة فى إيجاد الجمال . لكن ما علينا إلا أن نذهب إلى الأعماق ، إلى الجوهر ، وسنرى أن كثيراً من الأعمال الأدبية التى تبدو طيبة تضم قصصا قبيحا فى نظر علم الجمال ، فإن نحن جردنا مسرحيتى رودوجون لكورنى وباجازيه لراسين من الشعر الذى يصورهما ، وأبقينا على جوهر القصة نفسها ، فماذا يبقى ؟ لاشىء غير حكاية امرأتين ظلتا فى مكانهما من تاريخ الجريمة والوقاحة ... ولعلنا نعرف بهذا الصدد أن جرأة راسين فى اختيار موضوعاته ، وفى حرية المشاهد النفسية وفى تفاصيل أسلوبه قد أصبحت تعادل أو حتى تتعدى ، كل ما تصورته الرومانتيكية والطبيعة من جرأة فيما بعد (١٤) .

إن العداء الذى يبديه برونتيير لحركة « الطبيعية » فى الأدب ، يرتبط جزئيا بميله نحو التعصبية التشيعية . . فإذا كانت طبيعتنا ، كما يقول فى النص المذكور آنفا « لا أخلاقية أساسا » ، فمن أين تأتى الأخلاقية ؟ وإذا لم تقدم لنا طبيعتنا غير النصائح الرديئة ، فمن أين نأخذ فكرة رد الفعل ضدنا وقوة مقاومتها؟ وهل يمكن أن يكون للأخلاقية سبب خارج عنها ، أو أن تكون كشفا إلهيا أو مجموعة تمثيلات جماعية تشرب بها المجتمع ؟ وكيف تستطيع الأخلاقية أن تصدر لنا أوامر نطيعها ؟ وكيف توقظ هذه الاوامر فى نفوسنا صدى ما ؟ وكيف تمارس علينا جاذبية ما ؟ نعم . . إن الإنسان أحيانا ما يكون حيوانا وحشيا . . لكنه مع هذا غير فاسد تماما ، وإن كانت غرائز اللذة والقوة تستميله نحو الشر ، فهو قادر أيضا على أن يذهب نحو الخير بفضل الحكمة وكرم الخلق . وهو وإن كان قادراً على ممارسة الرذائل ، فهو قادر كذلك على إخراج ثمار عظيمة من الحكمة والبطولة والقدسية . ألا يعلمنا معلمو الأخلاق أن من الضرورى ، لكى نمارس واجباتنا ، أن نقاوم طبيعتنا ونتبعها فى وقت واحد ؟ إن الفن الذى يعكس الطبيعة

البشرية فى هذه الحال الذى نتحدث عنه ، لايمكن إلا أن يكون واضحاً .

والمشكلة على أية حال ليست ، فى هذه النقطة الآن . . فصحيح أننا إذا « جردنا » مسرحيتى رودوجون لـكورنى وباجازيه لراسين « من هيبة الشعر فيهما » كما فعلنا آنفا ، لما بقى فيهما إلا القليل من الوضوح . وبتعبير آخر ، إن نحن خفضنا المسرحيتين بحيث لم يبق فيهما إلا القصة الأصلية لما أصبحتا مسرحتين اسمهما : رودوجون — وباجازيه . . أى لما أصبحتا أعمالا فنية ، ولتعين علينا إلغاؤهما بصورتهما الخفيضة إن نحن نزعنا عنهما الشعر الذى « يصور » الموضوع كما يعرف برونتيير . ذلك أن عملية التصوير الشكلى ليست بمثابة زينة أو زخرفة ثانوية إضافية ، بل هى التى تلبس الموضوع لباسه ، وترفع عنه وحشته . وأندروماك كذلك ، لا يمكن إلا أن تكون حكاية حب عادية ، كتلك التى تحكيها لنا الصحافة ، إن نحن نزعنا عنها « هيبة الشعر » . من منا إذا يستطيع أن يتلقى من اندروماك نفس الشعور الذى يتلقاه حين يقرأ خبراً أيا كان فى صحيفة ما؟ إن المخاطرة الغامضة ، حكاية الحب والدماء والجنون ، حكاية تفقد وزنها المرعب اللاأخلاقى ، وتنحسر أو تخف ... ولا يمكن فى حالتها هذه أن تدركها إلا من خلال ستار أو كحلم تراه حين تقرأ المسرحية كما كتبها صاحبها . فليس من المهم إذن أن تقوم شخصية فيدر بوصف قلقها بدقة تكاد تكون « اكلينيكية » ، وأنا لا أفكر هنا فى اللحظة التى تتنفس فيها عن شكواها الميلودية ، اللهم إلا إذا وضعت الممثلة كما رأى البعض على خشبة المسرح ، المعنى الدقيق الألفاظ موضع الاهتمام الشديد ، وأفسدت بهذا الناحية الأخلاقية والشعرية فى نفس الوقت . . بل المهم كما رأينا تلك « الشخصية الشعرية » التى تشوب قلق فيدر .

إن الفن ، والشعر بوجه خاص — يمارس على المشاعر أثراً ، يعتبر

ظاهرة معترفا بها منذ زمن طويل ، ويسمى هذا الأثر ، منذ أرسطو ، تنقية ، أو تطهيراً من العواطف الجارفة : « كاتارزيس » (١٥) . . غير أن الفيلسوف (أرسطو) لم يقدم لنا شرحا لهذا التعبير الغريب . . اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من « فن الشعر » الذى كتبه . وهكذا ترك أرسطو المجال حرا للمفسرين . ولقد فهم بعض هؤلاء المفسرين أن مسرحية المأساة تخلصنا من عواطفنا الجارفة بطريق الرعب والشفقة اللذين توحى بهما المسرحية ، أساس أن أرسطو يتحدث فى هذا المكان من مؤلفه ، عن مسرحية المأساة باعتبار أن أسسها السيكولوجية هى الرعب والشفقة . هكذا يفهم كورنى قصيدة المأساة . ان نحن رجعنا إلى أنفسنا ، الأمر الذى تدفعنا إليه القصيدة فعلا ، فإننا نسير ، وهو يدعونا لهذا ، نحو « تطهير نفوسنا من العاطفة الجارفة ، والتخفيف منها وتعديلها ، بل ونزعها كلية . . . تلك العاطفة التى تغرق الأشخاص الذين نرثى لحالهم فى التعاسة كما نراهم » (١٦) ويذكر راسين أيضاً فى حديثه عن مسرحيته : فيدر . إن « العواطف الجارفة لا توجد أمام الأعين إلا لكى تبين القلقلة التى تسببها هى » ... وهذا هو نفس التفسير الذى نجده عند مدام دى ستال حيث تقول : « إن كثيراً من الناس يعبرون الوجود دون أن يتنبهوا لوجود العواطف وقوتها ، ودون أن يعلموا غالبا أن المسرح يكتشف الإنسان للإنسان ويوحى له بالرعب المقدس الذى يأتى من عواطف الروح » (١٧) .

والحقيقة الحقة أن هذه الفكرة ليست من صنع أرسطو . وإذا كان « فن الشعر » الذى كتبه يضعنا حقا فى موضع الشك هنا ، فإن هناك فى « فن الشعر » نفسه نصا يتحدث فيه عن « كاتارزيس » الموسيقى ، ويلوح أنه يضم مفتاح هذا اللغز . يتحدث المؤلف فى هذا النص عن الأغانى ويبرر منها تلك التى تتعلق بالتعليم وليست أخلاقية بالمعنى الدقيق . وهو يقصد بالذات إلى أغانى « العمل » ، وأغانى « الحماسة » ، تلك التى تمارس على النفس أثراً بحيث

لا تهيج — أى النفس — إلا لكى تهدأ فى النهاية ، كما لو كانت قد وجدت « دواء » . . ودعوة إلى النقاء . على أن الأثر الذى يتحدث عنه أرسطو هنا يمتد وينطبق أيضا على أولئك الذين يقعون فريسة ، لا للحماسة بل للخوف والشفقة وأمراض أخرى . . . وكلهم يشعرون بما أسماه « الدعوة إلى النقاء » وعزاء مصحوباً بلذة». ومسرحية المأساة — مثلها مثل الموسيقى هنا — قد تستطيع إذاً أن تغنينا عن « سعادة دون خسارة » ،فنحن فى حاجة جميعا ، قليلة أو كثيرة ، لتحريك لعواطفنا ، وقد يسمح الشعر لنا بالتمتع بهذه العواطف المحركة دون خطر . كما أن التسلية تمارس «باعتبارها دواء». وبالاختصار ، فكما أن الطب ينقى الأجساد بتخليصها من« أهوائها الضارة»، فإن الموسيقى ومسرحية المأساة والشعر تنقى كلها الروح عن طريق إخلائها من الغامض الموجود بها ، ومن الألم ومن أضرار العواطف الجارفة » (١٨) .

ولقد سبق أن أشار أفلاطون فى « الجمهورية » (١٩) إلى أن مسرحية المأساة تشبع فهمنا العاطفى . غير أن العواطف المحركة التى نشعر بها حين نحضر مسرحية يجرى تمثيلها ، أو كذلك حين نقرأ الشعر ، عبارة فى نظره عن نقاط ضعف لأنها تبعث القلق فى النفس وتحجب العقل . أما أرسطو فهو يقدر بالأحرى الأثر الطيب الذى يصحبها ، فقد كان أبوه طبيبا مولعاً بالعلوم الطبيعية،ولذا نجده يمثل الأشياء لنفسه كما يمثلها الطبيب، ويستخدم التعبير الطبى للإشارة إليها . ولذا نجد أن وجهة نظره فى هذا الشأن ليست بعيدة جدا عن تلك التى يأخذ بها الأطباء المحدثون والمطلوبون النفسيون، وهم يقولون إن الغرائز العدوانية والغرائز الجنسية تطالب بحقها على أى حال لأنها لا تستطيع أن تمنح نفسها الحياة فى الحقيقة الواقعة ، ولذا فهى قد تحصل فى مجال الفن على ترضية بريئة مثالية . وبهذا تصبح المسرحيات الهزلية والمأساة ، وأدب القصة بمثابة اشتقاق ، وصمام أمن ، فنحن نذهب

إلى المسرح أو نقرأ القصص لكى نرتكب فى الخيال وعن طريق أشخاص «وسطاء» الأعمال التى تمنع نفوسنا من ارتكابها، ومثلنا فى هذا مثل المؤلفين الذين يفعلون فى مؤلفاتهم مالم يستطيعوا عمله فى الحياة . وحيث إننا نكون قد أكلنا بهذه الصورة الفاكهة المحرمة ، فإنه لن تكون لدينا الرغبة فى أكلها واقعا ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة ، والفن إجمالا يكون بهذا بمثابة ظاهرة تحويل الكبت إلى السمو ، وبطريق التشابه السحرى .

والمذهب الجمالى الذى يتحدث عنه آلان مذهب يكاد يكون طبيا ولو أنه يختلف عن مذهب «الكاثارزيس» . وهو يرتبط بالنظرية التى طالما حدثنا عنها بشأن الطبيعة الفسيولوجية «للانفعالات» والعواطف الجارفة، بمعنى أن القلاقل النفسية ترجع أصلا إلى قلاقل جسدية كالإثارة العصبية وانقباض المجارى الدموية ، و «العواصف العضلية» ، ويكون دور الفن ، كدور أدب اللياقة والألعاب الرياضية تهدئة النفس بطريق تهدئة الجسد عن طريق النظام . ومن هنا يتصف «الهدوء وحكم الذات هدوءاً فى الأعمال العسيرة والخطيرة التى يمارسها فى الحياة بشىء من الجمال . ولنلحظ أن اللغة الساذجة تقول دائما : إن الشجاعة جميلة قبل أن تقول إنها طيبة » .

وعلى عكس هذا لا يمكن أن تكون «العواطف الجارفة جميلة،ويكون الخنوع قبيحا والغضب قبيحا والقلق قبيحا . . وما من شك فى أن الجبن عبارة عن الخوف من أن يكون الجبان قبيحا . «فالفن يخفف إذن من وطأة هذه العواطف الجارفة ، ويبقى عليها لنفس السبب وفى نفس الوقت جمالا على أن «علاقات الحب تسر الناظر إليها بشرط أن تكون العواطف الجارفة وتخفف منها حين توقظها » ذلك أن الذى يحكم على هذا فى نهاية

الأمر هو العاطفة الجارفة التى يجب قهرها . . . . وأن من الضرورى تهدئة الحب بعد الرقص ، والغضب بعد مباراة المبارزة ، والخوف بعد مباراة سباق الخيل،وما هذا إلا الحقيقة التى تؤكد أن الفن لا يعبر إطلاقا عن العواطف الجارفة ، بل هو معبرعن العواطف المهزومة» ، وهو يطهرنا منها لأنه يقهرها وفى إطار هذه الحقيقة «لايمكن أن ندهش من أن يكون الجمال بمثابة ملك الأخلاق» (٢٠) .

« بهذا يعمل أى فن على تنظيم جسم الإنسان تبعا للحكمة » ، — وبعضها كفن الحركة أو الفنون الحركية تفعل هذا بطريق مباشر بالحركات التى تطبعها على الجسد ، وهذا هو الشأن فى الحفلات الاستعراضية، سواء أكانت دينية أم غير دينية ، تلك التى نجدها لدى جميع الشعوب . ولقد كان هدف أقدم الفنون استعادة الغضب وتنظيمه ، أولا وسط الجماهير « وأثره هو » معالجة الارتجال غير المنتظم ، الذى تتميز به العواطف الجارفة، على أن القوة البشرية نفسها ، هى التى تظهر فى هذا التطور منظمة منطقية» (٢١) هذه هى الحال أيضا بالنسبة إلى الرقص ، « وتتضمن هذه الحال إخضاع حركات معينة لقاعدة معينة (٢٢) ، وهكذا يمكن القول إن كل رقص رفيع بقدر ما هو رقص ، وإذا ظهر أحيانا غير لائق فى نظر من كان غريبا عنه فعليه أن يستنتج أنه يبيح الكثير ، (٢٣) والفصاحة تربط بين الفن وضبط النفس بدرجة لا تقل عن هذا ، « فالخطيب غالبا مايعبر عن عواطف جارفة حقيقية ، لكنه يسيطر عليها دائماً وينسحب منها إن صح القول ، لينصرف بالتالى إلى انفعال منتظم موزون، يجب أن يسمى الشاعرية »(٢٤) . مع هذا ، فإن « أحسن مثل هو الذى تعطيه الموسيقى ، أوقصد الأغنية ، فالإنسان هذا يكون فريسة للخيال ، أى للانفعال وللعاطفة الجارفة ، فيئن ويصيح ويزأر تبعا للأحوال ، وبحيث لايكاد يكون ما ينطق به من قبيل اللغة ولا التغنى والنغم الموسيقى صيحة محكومة .. صيحة تقلد نفسها بنفسها وتصغى

إلى نفسها وتستمر بنفسها ، وكل دوار أو قفزة مفاجئة أو اختناقية للذات بالذات تحول النغم إلى الضوضاء . فالموسيقى أصلا تترجم نظاما من نظم جسم الإنسان إذاً ، وهى بالضبط تنقية أو تطهير من جميع العواطف الجارفة » (٢٥) .

والفنون التى لايكون فيها الفرد ممثلا ، بل يكون مستمعاً أو ناظراً تهدف إلى نتائج مماثلة لهذه بوسائل مماثلة أيضا ، وتقدم « أشياء مركبة تؤثر فى الحواس كموسيقى وتصوير زخارف ومبان » (٢٦) .

ونفس الشئ ينطبق على فن النحت . لأن « نظامه القوى يحدد وضع الناظر تبعا له ولحكمته دون أى كلام » (٢٧) .

أما الشعر فهو « يعبر فى اللغة الشائعة عن عواطفنا الجارفة نفسها فى حين ينظمها فى نفس الوقت ، وهكذا تصبح عواطفنا الجارفة شيئا ومنظرا بفضل الشعر ، حيث نقترب من فقدان الأمل والغضب والحب الذى يفقد الإنسان وعيه ، ونميل إلى أعلى، ولكننا لا نسقط . وحيث إن آلامنا تظل على مسافة بعيدة ، وكما لو كانت غريبة عنا فإننا لا نستبدلها بنوع من الجلالة كما فعل جوبيتر على قمة إيدا(٢٨) .

وأما فن البناء فهو « يمارس على الجسم البشرى أثرا قوياً وسيطرة ، بطريق الكتلة والطرق والالتواءات المفروضة عليه . وبدقة أكثر يمارس أثره هذا بطريق صدى الصوت الذى يضخم وقع أقدامنا وكلامنا ، وكذا بوجه خاص ، بطريق تغيرات المناظر التى تكشف لنا عن أقل حركاتنا . وهذه الحركات ، تصور لى عالما حملت نفسى به ونظاما أطبقـــه على نفسى لكيلا أصبح أو أبعث ضجيجا ، ففن البناء إذا يدعونا إلى الحركة وإلى الهدوء ، الحركة المنتظمة والهدوء المنتظم » (٢٩) .

هذه الوسائل التى ترمى إلى فهم « الدعوة إلى النقاء » هامة ودقيقة وخصبة بتطبيقاتها المتعددة ، ولكنها تغفل الأساس الجوهرى ؛ فهى إذ تبحث فى الآثار التى تتركها الأعمال الفنية ، تجدها لا تدخل القيمة الفنية فى الاعتبار . فإن كانت الأشياء الجميلة تتصف بأنها منقية ، فنحن لا نرى أنها كذلك لأنها جميلة . . . إذ يمكننا أن نعترض على ماقاله أرسطو فنقول إنه إذا كان الأمر لحسب احتياجاً عاطفياً حيا ودوافع جارفة رقيقة أوشديدة فإن من السهل على قصة صحفية أو مسرحية تمثل على قارعة الطريق أو فيلم بدراهم قليلة أن يفعل ذلك كما تفعل « الاينادة » أو « روميو وجولييت » « والملكة الميتة » . . بل وأحسن مما تفعل هذه . وإذا لم يكن للفن هدف — هكذا نرد على آلان — إلا ضمان سيطرة الإرادة على الآلة الجسدية ، فما قيمة « فلورا » لتيسيان ، او « الفصول » لفيفالدى ، أو « الكنيسة المقدسة » ؟ قد يكفى لكى تسيطر على عواطفك الجارفة أن تنشر الخشب أو تحرث حديقتك كما ينصحنا آلان ، وبقصد أن تشغل جسمك بعمل منتظم منظم يقمع فيك ثورة الأعصاب ويخفف من توتر عضلاتك . . ولذا نجد أن آلان يأخذ لنفسه راحة فى نظريته حين يتحدث عن فنون الحركة كركوب الخيل والمبارزة الرياضية والرقص ، وكلها أقرب لمجال الرياضة . والنظرية تنطبق بأقل سهولة على فنون المنظر الخالصة،أو فنون الاستماع الخالصة ، وهى التى تترك الجسم دون نشاط أليست هذه الفنون بأقل قدرة فى إيجاد اللذة التى تتولد من « توافق الآلية والإرادة » وحيث نرى نموذج كل العواطف الجمالية تاما كاملا (٣٠) ؟

ومع كل فعواطفنا ليست فاسدة دائما ، فإلى جانب الحب الجنونى نجد الحب العاقل ، ويمكن أن يكون الخوف شيئا آخر غير الجنون الدموى . كما تكون الشفقة شيئا غير انقلاب الأمعاء . إننا نجد هنا توافقا تاما بين « العملية والإرادة » ، والفن هو الذى ينقينا من هذه العواطف الباعثة

للسلام والأمان ، تلك التى يقرها رجل الأخلاق ، كما ينقينا من أخطرها وعندما اقرأ سوفوكل قراءة شاعرية ، أفلت من كل خوف ، ومن كل شفقة ، ومن كل حب ، لأن « حساسية الخيال » قد حلت محل « حساسية القلب » . وبتعبير آخر — كما يرى بريمون ، نجد أن النشاط الشاعرى يهاجم المشاعر الجارفة مهما تكن ، وللعاطفة الجارفة بصفة جارفة ولمجرد أنه — أى هذا النشاط يمارس عمله . فالألم الذى يخلصنا منه «الكاتارزيس» لم يعد هكذا أخلاقيا ، بل إنه سيكولوجى فحسب . والعاطفة الجارفة مزاج مختل لأنها ترمى بطبيعتها إلى عرقلة نشاط الروح العميقة بصفتها بؤرة كل نشاط شاعرى . أما من وجهة النظر الجمالية . فيلاحظ أن العنصر المرضى فى العاطفة الجارفة لا ينحصر فى هذا الخلل الخاص أو ذاك ، بل إنه هو العاطفة نفسها ، وفى هذا عجز ميتافيزيقى إن صح التعبير ، عجز لا يمكن أن تكون طاعة الشاعر طاعة عمياء لقوانين الأخلاق عاملا من شأنه أن يغير شيئا (٣١) ، فاللذة الجمالية إذا ليست بالضرورة تلك السعادة التى يشعر بها الفارس حين يسيطر على حصانه ، بل هى قبل كل شىء لذة الخلاص التى يختص الفن بمنحنا إياها . . . خلاص ينقى ، أو تنقية تخلص . على أن الأمر قد يكون هو بعينه خاصا بالتنقية وبالانبهار ، وقد يكون من الضرورى أن نلجأ إلى الصوفية بدلا من الطب لنعطى فكرة عن الشىء الذى أسميناه توقف نشاط « الانيموس » (العقل) لصالح . . . . « الانيما » (الروح) ما دام هناك تشابه بين هذا وبين ما يسميه المتصوفون الانتقال من التفكير إلى التأمل .

وبالاختصار تصبح « الكاتارزيس » هى التجربة الفنية نفسها ، لأن القوة التى يمتلكها الفن ويبهرنا بها هى التى تقيس قدرته « الكاتارزية » بالضبط . وينتج عن ذلك أن عملا تنعدم فيه حقا الناحية الأخلاقية لا يمكن أن يكون عملا فنيا بالمعنى الصحيح ، وأن عملا يكون فنيا لا يمكن أن يكون

حقا أخلاقيا،فالإباحة فى الموضوع أو فى التفاصيل تختفى ويلتهمها الإشعاع الجمالى كما تلتهم النار شيئا ما . ويحدث هكذا أن موضوعا لا أخلاقيا يفقد كل ضرره أو جزءا منه . فهذه قصة أوديب الملك فى ذاتها مشكوك فى أخلاقيتها . . . ومع ذلك فكم هى عظيمة على المسرح . . . ومن منا يمكن أن يضيق ذرعا بمشاهدتها ؟ ذلك أن مايقبل المعارضة من حيث الأخلاقية عنصر يمتصه بريق الفن « ونحن نعلم ان بوسويه نفسه قد استثنى من كراهيته المعهودة للفن المسرحى ، مؤلفى المسرح اللاتين ، ونعلم أنه « فى الوقت الذى كان يهيمن فيه على تعليم ولى العهد ، كان يعلمه مسرحيات تيرانس الهزلية ، وكان يعرف كيف يقرأ وكيف يستخلص جيدا الحرية الموجودة فى النص . ولا شك أنه كان يرى – على حق — أن فن الشعر هو الذى يجعل من هذه الحرية — شيئا لا يضر فى شىء » (٣٢) . لكن كلما كان الموضوع مسيئا للأخلاق فإنه يحتاج إلى فنية أكبر لنستخرج منه عملا سليما . بذلك لا يمكن أن يكون كل شىء قابلا للتنقية بالفن فقصة قبيحة للغاية ، أو رسم إباحى لأقصى الحدود يمكن أن يلفت انتباهنا بقوة ، لكنه لا يستولى إلا على « نشاطنا السطحى » كما يفعل فينا درس تعليمى ثقيل ، يمنع ظهور «نشاطنا الشاعرى » آليا من القيام بوظيفته .

وينتج عن نفس هذه المبادىء أنه كلما اقترب فن من الحقيقة ، كان أقل « كاتارزية » فصورة فوتوغرافية لامرأة عارية أقل طهرا من صورة صورها فنان بألوانه لنفس المرأة ، وصورة فوتوغرافية بألوان أقل صعوبة من حيث تقدير قيمتها من صورة فوتوغرافية أيضا لنفس المنظر لكنها بالأسود والأبيض . هكذا تكون الواقعية ، وهى أقل أشكال الفن فنية ، هى التى تدخل فى مجال الخلاف والاحتكاك بالأخلاق ، وخاصة حين لا يكون الجمهور قد أعد لذلك . فلوحة « أوليمبيا » لمانيه مثلا لوحة أثارت غضب الناس ، ومع ذلك فهى ليست أقل إباحية من النساء اللاتى صورهن

لو تيسيان فى عصر النهضة ، لكنها — أى لوحة « أوليمبيا » لم تعد تستجيب إلى القوانين السائدة منذ عصر النهضة ، كما أنها تحطم بألوانها الروح التقليدية الأكاديمية . ولذا فقد تعذر على الناظرين إليها ، حين بقيت فيهم الحيرة ، أن يدركوا الأثر الفنى فيها ، لاهتمامهم بمادية الموضوع ، وهو موضوع فى نظرهم ذو واقعية مذهلة إن أنت نظرت إليه على أنه « غير مصور فنيا » ، وعلى العكس ، فكلما كان الفن بطبيعته قادراً على نقل الواقع فإنه يتلخص من خطر اللا أخلاقية . هكذا الموسيقى ، فهى لا تستطيع أن تهبط إلى الواقعية الطبيعية التى تهدد دائما فنون التصوير والنحت والأدب بالاختفاء ، وإن هى فعلت ذلك لهبطت إلى العدم . لكنها إذا انضمت إلى فن آخر أكثر واقعية ، فإنها تستطيع ممارسة التسامى وترتفع إلى السمو الذى لم يستطع هذا الفن الآخر أن يصل إليه . . . ومثال ذلك ما فعله ديبوسى ، فقد استعار هذا الموسيقى مقطوعة سان سباستيان من أنوزيو وصورها بأن أضفى عليها من روح أسطورة متريدات (٣٣) . كذا نجد أن الفنون التصويرية ، قديمها وحديثها ، وتلك التى تستخدم قدراً أكبر من التجريد تتعرض للا أخلاقية بنسبة أقل من تلك التى تسيطر عليها روح تقليد الطبيعة . ولقد كان فن النحت اليونانى فى الحقبة القديمة منه ، وفى عصره الذهبى الكلاسيكى أنقى من نظيره فى الحقبة الهيلينستية .

واجبات الفنان

لقد دافعنا عن حق الفنان وقلنا إنه غير مذنب . . . فعلنا هذا فى القضية التى أقامتها رجال الأخلاق ضده . لكن هل يعنى هذا أنه ليس على الفنانين فى نظرنا واجب ومسئولية إزاء الجماهير ؟ طبعا لا . . . لكن هل يصدر لنا برونتيير هنا أمراً بأن نعود إلى النظام ونعدل من سلوكنا ، ما دامت اللاأخلاقية فى نظره « مندمجة فى مبدأ الفن نفسه » كما قال ؟ نعتقد أننا إذا

تركنا حبله على عاتقه ، لأخطأنا خطأ هداما فى حق العادات الطيبة ذاتها . « فنظرا إلى أنه مضطر إلى ألا يتوجه إلى النفس إلا عن طريق لذة الحواس، فإنه يجب أن يفرض الفن تحذيراً حكيما تكون أول بنوده ألا نبحث عن موضوعه فى ذاته » ، فموضوع الفن أو هدفه موجود خارجه وفيما وراءه ، وإذا لم يكن هذا الموضوع أخلاقيا تماماً ، فهو اجتماعى ، وما هذا إلا نفس الشيء ، هكذا « تكون للفن وظيفة اجتماعية ، وتكون الأخلاقية فيه هى الضمير الذى يعمل بناء عليه ليثبت أنه قد قام بوظيفته هذه خير قيام » (٣٤) .

كان لابد أن يصل برونتيير إلى هذه النتيجة بناء على منطق نظريته ، فهو يمينى لأنه وريث بونالد وجوزيف دى ميتر ، لكنه التحق باليسار المتطرف وبالمذاهب الفنية التى كانت سارية فى نظم الحكم الدكتاتورية : فالفن عنده خادم أمين للأخلاق . والأخلاق بدورها تطابق حالة معينة من أحوال المجتمع . لكن أى شرح نقدمه لهذا الرأى قد لا يكون مجديا ، إذ نتساءل : هل نحن فى حاجة إلى أن نكرر أن القيم الفنية والقيم الأخلاقية نوعان مختلفان تماما ؟ وأن الجمال يتبع مجالا يخالف مجال الفعالية ؟ وأن الفن بصفته هذه ليس له هدف أو موضوع إلا هدفه وموضوعه هو ؟ إذا نحن رفضنا منحه استقلاله الذاتى قتلناه ؟ إذا كان الحل الذى يقدمه برونتيير حلا لا يمكن قبوله ، فمعنى هذا أن المشكلة لا تزال قائمة ، وأن الفنان من وجهة نظر الفن غير مسئول إلا عن عمله الفنى ، لكنه مادام إنسانا لا يمكن أن يظل غير مبال إزاء كل ما هو إنسانى ، فإنه مسئول عن التأثير الذى يمارسه ، وليس من حقه أن يغسل يديه ويتخلص من هذه التبعية . هذا ولا ينبغى أن نخطىء التقدير فيما يتعلق بالدور التعليمى الأخلاقى ، أو الحضارى للجمال ، فهذا الدور يعتمد لدرجة كبيرة جدا على الاستعدادات الذاتية للفرد ، حتى يكون شاملا جدا وفعالا للغاية ولقد قال أحدهم : « إنه إذا عود شاب نفسه

على تذوق الأشياء الجميلة ، لتوصل شيئا فشيئا إلى أن يخلق من حياته ذاتها عملا فنيا ، (٣٥) . لكن هذا فى نظرى تفاؤل مبالغ فيه ، وسلطة الجمال على الجماهير أقل قوة من تلك التى يمارسها على الفرد ، ونحن هنا لا نتفق وما قاله فيكتور هوجو من أن الحساسية إزاء الفن تعنى عدم القدرة على ارتكاب الجرائم ، (٣٦) . فليس يكفى مع الأسف أن تفتح متحفا أو مدرسة لكى تغلق سجنا ، وعلى أى حال فإن مجموع الأفرادالذين يحسن الفن من أخلاقهم قليلون . و « الاعتقاد بأن حب الإنسان للأعمال الفنية العظمى حبا مطلقا يمكن أن ينقى القلب والحياة ، اعتقاد يكاد يكون خاطئا على الدوام. فلطالما رأينا أناساً لا حصر لهم قد أحبوا أكمل المقطوعات الموسيقية وأجمل اللوحات الفنية ، وظلوا مع ذلك من الرعاع . فتأثير الفن فى تقدم الأخلاق تأثير بسيط جدا ، هذا هو الشيء الذى لم يستطع باخ أو بيتهوفن أوجوته أن يفعله لإخوتهم الألمان ... فكيف يمكن أن نأمل ان ينجح كوروو سيزان ومانيس فى هذا » (٣٧) .

لاشك أن التأمل الفني يسكت اندفاعات العواطف فينا ، ويرفعنا إلى درجات عليا يستحيل فيها على الشر أن يعيش . ونجدفيها هدوءاً يتفق ونياتنا الطيبة . ويكفى هذا لكى يؤدى التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال ، وإلى ميلهما إلى التقابل تقابلا مطلقاً غير أن تحديد موقف أخلاقى حقيقى يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير ، ذلك أن الإعجاب الجمالى قصير الأمد ، فى حين أن مكافحة ميولنا الرديئة تجرى دائما وفى كل لحظة ، و« مذهب الدعوة للنقاء » يوقف العواطف الجارفة مؤقتا ، ويخدرها بجاذبيته السحرية، ولكنه لايحاول اقتلاعها من جذورها ، ولا يطهر الطبقات العميقة التى تطفو فوقها الإغراءات وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة . وحتى النبل الذى تنقله إلينا رؤية الجمال شيء ليس له توصيف أخلاقى . وأكثر من ذلك فإنه ابتداء من هذا التقابل بين الطرفين — الخير والجمال — فإن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال

نموهما فى غالب الآمر فى اتجاهات متعارضة . فالفن له أحد أثرين ، فهو إما يبهر أتباعه دائما لدرجة أنه يطبعهم بمغزاه الأخلاقى فيها ، وإما يعتقد أنه يتمتع باستقلال كامل، وبالتالى يبعدنا عن المعنى الأخلاقى أصلا . وبين هاتين القيمتين يقوم توتر لا يمكن تجنبه ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين الاثنين بحيث تكون لإحداهما الكلمة الأخيرة .

ومن واجب الفنان أن يعترف أولا بأن المطالب الأخلاقية تعلو المطالب الفنية ، ولقد سبق أن أوضحنا أن هدف الفن خير العمل الفنى ، فى حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان . وما من شك فى أنه لكى يكتمل خير الإنسان فإن من الضرورى أن يفترض هذا الخير تمتع الإنسان بالجمال الذى تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة . غير ان هذا التمتع لا يكفى لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملا ، ولا يقدم كذلك ما يعتبر الهدف الأخير فى هذا المجال . على أن الحياة الإنسانية تنتظم وتسير نحو هدف آخر يتعداها، عو خير الإنسان كاملا ، نقصد الخير الأخلاقى ، أو الخير فحسب . وصحيح أيضا أن الفن فى ذاته يفوق بطريقة ما ، التمييز بين الخير والشر ، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة ، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهى أعضاء التأمل الفنى التى لا غنى عنها ، حتى ولو كانت مصطبغة بصبغة الفهم العقلى ، والضمير، وقد عرفناه بأنه العقل المنظم لما يفعله الإنسان، لا يقع فريسة لمثل هذا السراب . وينتج عن هذا وأن هناك نوعا من القبح الأخلاقى ، غير الجمالى ، لا يختفى حين لا تعمل الحواس، لأن ممارسة الشر الأخلاقى تتم لا بالنسبة للحواس ، بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم ، وفى نهاية المطاف للعقل المبدع نفسه . ومعنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح ، لكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال والقبح معاً » . هذا هو السبب الذى من أجله يسبق الحكم الأخلاقى ضرورة، وفى نهاية الأمر ، الحكم الجمالى ، وهذا هو السبب أيضا فى أن

« التمييز بين الخير والشر لا يحدث ، كما لا يحدث بين الجميل والقبيح بالنسبة لمركز معرفة قابل للزوال. ويحدث هذا التمييز حقا بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق ... وبالنسبة لله فى نهاية الأمر (٣٨) .

لقد يقول القارىء لنفسه : ما كان الأمر يستحق أن نفند آراء رونتيير لكى نجعل من الفن نشاطا تابعا للأخلاق . غير أن موقفنا فى هذا يغاير موقف رونتيير أساسا إذ لا نعتقد أن الفن لا أخلاقى فى ذاته ، بل نعتقد فى عكس هذا رغم أنه لا ينبغى أن نثق فى الناس كل الثقة وهم ما هم عليه .. وأظن بالإضافة إلى هذا أن حرية التعبير لدى الفنان ليست دون حدود وأنه ليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأقواله نتائج نهائية . وأؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن للأخلاقية أن تتدخل عند ما يكون الأمر أمر خير العمل الفنى ، فإذا لم يكن لكل من الفن والأخلاق عالم مستقل ، فإنهما يظلان عالمين مستقلين ذاتيا ، واتباع الفن للاخلاقية لا يمكن بناء على ذلك أن يكون مباشراً اندماجياً أصيلا فيه كما هو الشأن فى فنون الدعاية التى يدعى الذين يمارسونها أن الفكرة الأخلاقية أو الاجتماعية التى تتضمنها هذه الفنون هى التى يجب أن تهيمن على كل شىء وحتى على الإلهام نفسه فيها . لا يمكن إذاً إلا أن تكون التبعية غير مباشرة ، غير أصيلة فيه ، حتى تساعد على ممارسة النشاط الإبداعى وطاقات الفن والطبيعة الشخصية للفنان ، وحتى يتمكن الفنان من استبعاد هذا المنظر المسرحى أو تلك اللوحة أو ذاك الموضوع هذا قانون إن فهم بهذه الطريقة ، فإنه يحتفظ بقوته ، لكن لا يمكن أن يخضع له الفنانون إن لم يعرفوا ماهيته تماما : فكلما فرض رجل من دعاة الأخلاق قاعدة أخلاقية صارمة — كما يفعل برونتيير — كلما فسد العمل الفنى والعكس صحيح . ويقول مارتيان بهذا الصدد أن قصيدة يسب فيها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون بالنسبة لنا قصيدة جميلة . وهذا موقف يشبه موقف فنان يحب رفاقه من بنى البشر ،

إن هو اعتدى عليهم فى عمله الفنى فقد هذا العمل جماله وجاذبيته . وهكذا يصبح « احترام النفس البشرية ضرورة تضم فضيلة الفن ذاتها ، ضرورة لا غنى عنها قدر عدم استغناء الشاعر عن قاعدة من قواعد الوزن الشاعرى، أو قدر عدم استغناء فنان تخصص فى النواحى الدينية عن تصوير صورة يمكن أن تؤدى الصلاة أمامها » (٣٩) .

وحب الناس، وبوجه خاص حب جمهور المعجبين لفن فنان معين قد يكون أكثر الأمور التى تغضب فلوبير . ذلك أنه ، فى نظرياته وفى مؤلفاته على السواء ، يخلق التناقض بين الفن والأخلاق استمرارا ، ولا ينتهى إلى مخرج من هذا التناقض. فالعيوب التى أخذها البعض على قصة «مدام بوفارى» ليست فى رأيى كلها غير قابلة للتنفيذ ، إذ كيف يعاب على المؤلف تصويره للبطلة وهى تتمتع بعض الوقت بالسعادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا وكيف يضفى عليها جمالا جسمانياً بفضل هذا الحب المحرم ؟ هل يعنى هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى إن هى انتصرت على الفضيلة ؟ أليس من الضرورى أن نحل وثاق الجروح العفنة لكى نضمدها، ونعرف أين يوجد العفن حتى نقضى عليه؟ « إذا لم يستطع القارىء أن يستخلص من كتاب ما ، حكمة أخلاقية موجودة بين طياته ، كان معنى هذا أن هذا القارىء أبله، أو أن الكتاب تافه من ناحية الدقة : إذ أن الشىء الحقيق طيب لأنه حقيق ، والكتب القبيحة لا تكون عديمة القيمة أخلاقيا ، إلا لأن الحقيقة تنقصها . . . إن هذا لا يحدث كما يحدث فى الحياة » (٤٠) . تلك قاعده سليمة فيما يتعلق بالكتب القبيحة . أما ما تبقى . . . أى ما يتعلق بالكتب الأخرى فالنتيجة تتعدى حدود هذا . . . أو إننا بالأحرى نخفى حين لا نتحدث عنها ناحية من نواحى المشكلة : ذلك أن الحقيقة شىء طيب حين تقال قولا، وبشرط أن يفيد الشخص الذى توجه إليه . لكن ليس الحال هكذا دائماً ، إذ « لكى نستخلص الحقيقة الموجودة فى الحياة أو

فى العمل (الأدبى أو الفنى) الذى يمكن تقريبه دائما من ناحية من نواحى الحياة ، يجب أن يكون القارىء نفسه على أخلاق ويجب أن يكون ذكياً . ويقال هنا إن كل شىء يمكن أن يتصف بالأخلاق الحسنة بالنسبة لذوى الأخلاق الحسنة . لكن هل كل الناس من ذوى الأخلاق الحسنة ؟ وحتى إذا فرضنا أن القارىء من ذوى الأخلاق الحسنة بالغريزة ، فمن غير المؤكد أن يكون ذكيا بما يكفى لفهم الدرس المتضمن فى الأشياء (٤١) يقول فلوبير : وفيم يهمنى من الأغبياء ؟ إننا لانستطيع موافقته على ذلك ، فالإحسان يبدأ بالاهتمام بالضعفاء ، وأكثر الضعفاء ضعفا ضعاف العقل... «ومن منكم يستطيع المساس بهؤلاء الصغار . . »

تتمتع اللاأخلاقية الجمالية فى أيامنا هذه بإقبال شديد ، ولقد كان هذا أثرا من أسوأ الآثار التى تركتها لنا نظرية الفن للفن ، مادامت تعتبر احتقار الناحية الأخلاقية علامة من علامات العبقرية ، ودون أن نذهب إلى هذا الحد ، يعتبرها الكثيرون أساسا من أسس النجاح الفنى . فهاك بول ليوتو مثلا يقول :

« يجب ألا نهتم أبدا بمغزى الكتاب، من حيث أثره الطيب أو الردىء.. أبدا . . أبدا . . فلنكتب ما نريد كتابته .. أما الباقى فلا أهمية له . » . . وهناك آخرون غير « ليوتو » ، ممن لهم رأى آخر ، إذ يحكى مثلا عن هنرى بيك أنه مزق مسرحية كتبها كاملة لأنه رأى أن النهاية التى وصل إليها والتى يمكن استخلاصها منها لم تكن سليمة » . أما كلود فاير فهو يرى فى بساطة أن مهمة الكاتب القصصى تنحصر فى تسلية الجمهور وتوفير الراحة له ، ويضيف قوله : « لكن لا ينبغى أن تكون هذه الراحة ضارة . بل يحسن أن تخرج النفس من الكتابة وقد ارتفعت معنوياتها بدلا من أن تكون قد ضعفت » . ولقد ساعدت مذاهب الفن الهادف لدرجة كبيرة جدا فى العمل على القضاء على فكرة عدم مسئولية الفنان وفى إفهامه رد الفعل المحتمل إزاء

أعماله الفنية . ولنذكر هنا أن ستانيسلاس فوميه ، قد سئل خلال قضية مشهورة نوقشت خلالها مسألة مايتركه الأدباء من أثر فى الناس ، فأجاب « إن على الأديب أن يتمتع بشرف وشجاعة كبيرين فلا ينشر شيئا لا يمكنه من الدفاع عن حيانه هو » . ويصرح هرفيه بازان هنا بقوله : « هل يجب أن أصرح لكم أنى غالبا ما ألقى على نفسى الأسئلة لكى أعرف ما إذا كانت كتبى تنطوى على فائدة ما . . فإن هى بعثت خيبة الأمل لدى الناس ، وجدت عندى الرغبة المتزايدة فى أن تفعل ذلك » . سخرية نجدها أيضا عند فليسيان مارسو حين يقول : « سوف يتهمنى الناس بأنى أعتقد أن الصحة الأخلاقية شىء صحيح » .. والحقيقة أن مارسو ليس فى حاجة إلى الاعتذار ازاء هذا الاتهام الذى يشرفه ، لأن اعتذاره هذا فى الواقع موجود فى امتداد الموهبة الفنية ، فالفنان رغم أنانيته الشخصية مخلوق يعطى للناس شيئا ويعطى نفسه لهم .. أليس الإبداع الفنى يتضمن لكشف ما، وفى نفس الوقت تضحية مستمرة لذات المبدع ؟ ألا يتبع العمل الخلق إن نظرنا له من هذه الزاوية ، من وجود جوهرى يتمتع به الفنان؟

إن القاعدة التى أوصى بها بقراط الأطباء بقوله : « أولا أبعدوا الضرر » هذه القاعدة تنطبق على أهل الفن أيضاً . فعلى الفن ألا يؤذى أحداً ، إن لم يكن يفعل الخير . « وإذا كان فى استطاعة الفنان أن يعمل عملا فنيا غير أخلاقى وبقصد سابق ، فالواقع أن هذا النوع من الفنانين نادر الوجود ، والذين يعرفون الفنانين ذوى الأصالة الحقة يعلمون هذا . وحتى عندما يحدث ذلك فإن مصلحة المهنة تكون دائما قادرة على تصحيح هذا البدء السىء ، بحيث تختفى الإرادة الأولى وتذهب فى طى النسيان ، وينتهى الأمر بأن يكون العمل سليما من الوجهة الأخلاقية . ففى لوحة « الصديقتان » للمصور كوربيه نرى منظراً من مناظر الحب الممنوع . لكن إذا كان أحد من ساءت نياتهم يستنتج من هذا فساداً فإن كوربيه نفسه ،

وقد سيطرت عليه فنيته كان قد نسى نيته الأولى ولم يعد يتنبه إليها خلال تنفيذ العمل ، بل كان قد انتقل مباشرة إلى الإمكانيات الجمالية . . . وقد ذهبت جزيرة العشق « ليسبوس » (التى صورها) بعيداً جداً لدرجة لا يمكن أن نفكر فيها أو نراها .. ونحن حقا لا نرى فى اللوحة إلا التوافق المظلم المتكامل بين الألوان وبين الخطوط ومع هذا فمن الجائز أن يبقى القصد الردىء قائماً كاملا وأن يسيطر على تنفيذ العمل دائماً ، وهناك أعمال فنية شاء أصحابها أن ينزعوا النقاء عنها وظلت تحمل علامة رغبتهم هذه واضحة » (٤٢) هذا ؛ وإن أردنا أن نصدق ما قاله جول رومان ، تعين علينا أن نؤمن ببراءة فلوبير حين كتب « مدام بوفارى » وزولا حين كتب « نانا »... لكن لا بد أن نرفض الاعتقاد ببراءة أندريه جيد؛ لأن « الفكرة التى كاد يفسد بها الشباب لم تكن بالتأكيد إلا مبعث سرور عنده . »

لا بالتأكيد .. لكن ماذا يعرف جول رومان عن هذا ؟ وهل كان رومان يتمتع بالقدرة على النفاذ إلى القلوب ؟ إن حب الخير كما نطالب به الفنان يضطرنا ألا نتقدم استخفافا نحو مثل هذه البئر الخطرة . ولعل من أدق الأمور أيضاً الالتجاء إلى المحاكم فى هذا الصدد : ففى عام ١٩٣١ انتحر شاب واتهم أبوه أندريه جيد بصفته مؤلف « غذاء الأرض » بأنه مسئول عن ذلك ، ثم نشر نوع من التحقيق تحت عنوان « مجرم » أو « اتهام علنى بقتل نفس ضد أندريه جيد » ومنذ ذلك الوقت ونحن نسمع بعض المحامين يلقون بتهمة ترجع إلى أخطاء زبائنهم من الشبان . . يلقون بها على هذا الأديب أو ذاك ... باعتباره مسئولا عن إفساد أخلاقهم . إننا لا نبحث عن تبرئة هؤلاء الأدباء بأى ثمن. فهناك ولا شك منهم من يعتبر مثلا سيئا، ومن يستحيل، أو يصعب تحديد مسئوليتهم ، لكن لا بد أن نقول إن تلك المسئولية تتناسب وطبيعة الشخص الذى يقع تحت تأثير المؤلف. ألم يعاون رامبو ، ولم يكن ملاكا كما نعلم ، فى تحويل كلوديل عن

عبقريته ؟ ثم إنك إذا صادرت كتابا ما ، ألا ينتج عن ذلك زيادة عدد قرائه ؟ ألا نرى شبابا معينا يهرول لرؤية الأفلام الممنوعة على من كان عمرهم أقل من ١٦ عاما ؟

إننا لا نرمى إلى إنكار حق المجتمع فى حماية الأفراد من محاولات الفساد. فإذا كانت الدولة تقوم بمنع صناعة الصور البذيئة ومحاربة بيعها فان لها الحق كل الحق فى هذا . أما المشكلة التى تضعها أمام اعيننا الأعمال الأدبية أو الفنية الصحيحة ، فهى مشكلة يصعب حلها ، صحيح أن المصلحة العامة تفترض وقف كل مايضر بالأخلاق العامة وكل مايدخل فى نطاق الأفكار الاجتماعية الهدامة . لكن لاينبغى أن ننسى — هكذا يقول مارتيان — إن المصلحة العامة تتضمن أيضاً احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال، واحترام حرية البحث وطاقات التفكير والفكر والعقائد الراسخة . وليست الدولة بمجهزة هنا تجهيزا يكفى للحكم على هذه الأمور ، ولذا فإن عليها أن تقف موقف التحفظ إلا فى الحالات العاجلة . والمجتمع هو الذى يمتلك هنا حق حماية أعضائه من التحريض على الشر، وذلك بطريق التعليم وضغط الرأى العام وعمل الجماعات . وتصبح المناقشة الحرة هى أحسن الوسائل حكمة . وأكثرها فعالية فى القضاء على معايب حرية التعبير .

هكذا تستطيع الدولة تجنب الهبوط إلى مستوى قبيح وارتكاب جريمة الظلم ، فهناك مؤلفات كان يعتقد معاصروها أنها لاأخلاقية لدرجة خطيرة، ثم اتضح للأجيال التالية لها أنها من أكثرما يمكن أن يكون العمل الفنى خصوبة وقدرة على التثقيف . فلقد حكم على كل من « مدام بوفارى » و « أزهار الشر » بأنها مفسدة ، ومع هذا فقد «كان من أوضح النتائج التى نتجت عن ظهور أعمال بودلير أنها حولت الشعر الحديث نحو عالم الروح وأنها أيقظت روح البحوث اللاهوتية لدى الإنسان وهاهى ذى التماثيل اليونانية التى تصور الآلهة لم تعد توحى بعبادة ما . وعلى نفس النمط ، كما

يرى مارتيان أيضاً ، يلاحظ أن « الناحية الأخلاقية التي قد تمس النفس البشرية في القصص الذي يقدم فيه بروست اعترافات غامضة ، تتطور وتتحول وتمحى بفعل الزمن ، ولا يبقى منها إلا بعض كشف أكثر عمقا ، عن القلب البشرى » فكم من الصحيح أن « المهم أساسا هو عمق التجربة الإبداعية . . وهو كل إدراك لما هو خاف في الإنسان ، مما ينتج عنه من الزمن توضيح يزيد عن ذى قبل للضمير الأخلاقى (٤٣) . أليس هذا أحسن وسيلة يقدم الفن بها خدماته ؟

إن بودلير ، وكذا بروست على ما أعتقد ، لايزالان فى حاجة إلى قراء يعلمون ببواطن أمور الفن ، والدرس الذى ينبثق عن أعمالهما ، وأعمالهما نفسها ، لاتزال فى غير متناول الجماهير التى تكاد تكون غير مثقفة . ولذا يتعين علينا أن نكون على حذر ودقة حين يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية والفنية الموجهة لعامة الجمهور ، نقصد الأعمال التى تقع بطبيعتها تحت أبصار أو بين أيدى الجميع . تلك الأعمال يجب أن تكون على أكبر جانب من الوضوح الذى لانستطيع نيات المؤلف أو حياته المشرقة أن تضمنها دائماً . فالعمل الفنى — لعلنا نذكر ذلك — الذى يتم تنفيذه بكل إخلاص ، يدفع بجذوره إلى أعمق أعماق الإنسان ، بل ويذهب ليرسخ فى لاشعوره . فإن كان المنبع غير نقى كان الذى يتفجر منه غير نقى أيضاً . ويلوح فى هذا أن الميل الجنسى عند رودان قد صبغ كثيراً من التماثيل التى نحتها ، عدا الوضع الذى لايمكن أن يعاب عليه شىء فى تمثال « قبلة » . أما ماعدا هذا التمثال فكل ماصوره رودان تماثيل تشتم منها حرارة تكاد تقترب من اللذة الجنسية عنده هو — هذا فى حين أن بيكاسو يتصور وهو « يصنع » لوحة كلوحة « الازدواج » تشكيلا جادا كهنوتيا ، خاشعا . ذلك أن الأخلاقية كما نعيشها لاتتقابل دائما وأعمق مانهدف إليه . ومعنى هذا أن من الممكن أن نجد وسط أحقر الميول الأخلاقية نوعا من التقزز

وحب النقاء فى آن واحد . ومن هنا كان الفن مجالا يمكن أن نهرب إليه ومخرج من الآلام . كما كان الأمر بالنسبة لهؤلاء « الأطفال » من أمثال فيون وفرلين .. وعلى عكس ذلك ، يمكننا أن نسمى بعض الفنانين « آباء أسر » أو قسسا طيبين .. رغم أن أعمالهم الفنية تبعث القلق . وذلك لأن الإنسان يميل أحيانا إلى البحث عن عدم النقاء ، ولأن الواجهات البيضاء الناصعة قد تخفى وراءها الدناءة الجنسية التى تتحرك حية ، مكبوتة لا يمكن السيطرة عليها ، فترتمى فى الفن لنحصل على تعويض عن كل ما حرمت منه أثناء الحياة ؟ (٤٤) .

إلى هذا النوع من الفنانين ، لا يمكننا إلا أن نقدم نصيحة نأخذها من مورياك : تلك هى « أن ننقى المنبع » . ولا أقول إن هذا بالأمر الهين ولا أستطيع أن أتهم الذين حاولوا تحقيق هذا دون أن يتمكنوا .. لا أتهمهم بشىء .. ومع هذا فإن الحل الوحيد هو ذلك الذى ننصح به الأديب أو الفنان الذى يرى أنه يخترق حدود الأخلاق .. ننصحه بأن يغير من نفسه هو ، لا من عمله الأدبى أو الفنى . إنها الوسيلة الوحيدة التى يتمكن بها من أن يبدع نوعا آخر من الأعمال الفنية النابعة من ضميره الخالص ، والتى يحل بها الاحتكاك القائم عنده بين الفن والقانون حلا مستندا إلى الحرية وهنا تتدفق غريزة خصبة ، عميقة نظيفة ، لا تقبل القمع ولا تحوى قذارة . وما من داع هنا حقا لأن نعتقد كما يفعل أندريه جيد أن «المستنقعات وحدها هى الخصبة» ، أو كما يفعل روست «إن العبقرية تتفجر بقوة فوق أكوام الرذيلة (٤٥) . والحقيقة بالأحرى هى إذاً أن الرذيلة تعيش رغم المظاهر المتناقضة ، فى أرض لا تيسر نمو النشاط الإبداعى . أليست الميول الدخيلة لدى الفنان هى القناة التى تتكشف له الأشياء خلالها ؟ إن السم الأخلاقى الذى يفسد قوة الرؤية الفنية هو بعينه الذى يفسد مؤكدا قوة الإبداع فى بطء . ولعل أشد أنواع السم حقيقة وأجلها سم

لا يؤثر فى النفس المظلمة لأنها لا تلتفت إليه ، مادام هذا السم قد أفسد قوة الرؤية الفنية مقدما. وما من شك فى أن نواحى الضعف والمرضية التى نجدها فى أعظم الأعمال الفنية وما كان منها فاسداً حقيراً لن يجد فى هذه الحالة تبريراً لوجوده . وتدل الحقائق على كل حال على أن التحول إلى الخير أو نحو الله لم يؤد إلى نقص الموهبة لدى الفنانين جميعاً بنفس الدرجة . ويذكر مارتيان هنا على سبيل المثال وللتدليل على صحة هذا كلا من طومسون وهو بكنز وشسترتون و ت. س. ايليوت ويلوى وكلوديل وجامس وسيجريد أوندسيت وجرترود فون لوفوروبرنا نوس وماكس جاكوب . . ومادامت الفلسفة حالة من حالات الخلق الأدبى فلقد كان من الممكن أن يذكر مارتيان اسمه لو كان أقل من هذا تواضعا .

الفصل الثالث

الفن والميتافيزيقا

اصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء وأكثر من أى وقت مضى بمثابة وسيلة للمعرفة ، بل ولأرفع أنواع المعرفة ، الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو كان يعتبر نفسه « ساحرا » ونبيا ، كما كان نوفاليس يجعل من نفسه أخا توأما لفيلسوف ماوراء الطبيعة . فقد كتب نوفاليس ، فى تعبير يكاد يكون هو بعينه تعبير بودلير . . كتب يقول : « إن الشعر هو الواقع المطلق ، لأنه أكثر القول شاعرية وأكثره واقعية » (١) . وقد رأينا أن نيرفال كان يريد « خرق الأبواب العاجية » ، ورامبو « أن يجعل من نفسه رائى الغوامض » وعالما أعلى ، حتى يصل إلى المجهول » ، ويرى ماللارميه بدوره أن الشاعر هو « الرجل الذى كلف بأن يرى رؤية سماوية » (٢) . أما سان بول رو ، فهو يحتج إزاء الذين « كانوا عبيدا للعادة فرفضوا المخاطرة بنفوسهم والذهاب لغزو آفاق ذهبية جديدة . . . كما لو لم يكن الشاعر مكتشفا عظيما لما هو مطلق » (٣) .

والوسائل التى استخدمها الشعراء فى هذا متباينة ولكنها غالبا ما كانت مشوبة بالشك ، فمنها الحلم والثمل والتنويم والخلل العصبي و « خلخلة الحواس جميعــــا » . . . غير أن الهدف كان دائما هو بعينه ، نقصد معرفة ما لا يقبل المعرفة ، واستيعاب مالم يستوعبه أحد ، كما قال لوتى : « أن يكون الشــاعر فى الجانب الآخر . . فى الجانب الآخر من الأشياء كلها » (٤) .

وسارت السريالية فى هذا الطريق ولقد قال بريتون حقا بعد ظهور حركة « دادا » : « إننا لم نعد نرى هذا العالم كما هو » (٥)، وحين أخذ بريتون يمجد الشعر ، نسمعه يقول : « أيتها الطبيعة . . إنه — (الشعر) — ينكر علاماتك . . أيتها الأشياء ، ماذا تهمه خواصك. فالشعر لا يعرف الراحة مادام لم يضع يده الناكرة للحقائق على الكون كله » (٦) لكن السريالية كما يراها بريتون هكذا ، وهى تفعل هذا ، تقصد إلى أن تجعل نظرة أكثر حقيقة محل النظرة العملية والعلمية ، وإلى أن تضع واقعاً ثائراً هو واقع الرغبة واللاشعور ، موضع الواقع اليومى التافه . « إن شاعر المستقبل هو الذى سوف يأخذ على عاتقه لأول مرة ودون ضيق ، استقبال النداءات التى تتدافع فيه من أعماق النفوس ونقلها للآخرين » (٧) . نداءات بعيدة ولا شك ؛ إذ أن هناك « سهما يشير الآن إلى اتجاه هذه البلاد ، ولم يعد الوصول إلى الهدف مشروطا بآلام المسافر »(٨) . ولذا لم يعد الشعر يكتفى بالكمال الشكلى ؛ بل إن هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به . ولاشك فى أن « الفن لا ينبغى أن يكون متطفلا على الحقيقة » ، و « أن من الضرورى أن تظل القصيدة غاية فى ذاتها » . لهذا كان الرجل الذى أراد آراجون وبريتون تحيته وبصفته أول شعراء عصره ، هو الذى أضاف قوله : « ماذا يهم أكثر من ذلك ؟ النجاح فى تنسيق أقوال معروفة وألفاظ اختيرت بشىء يزيد أو يقل من الدقة والمهارة ، أم الأصداء العميقة الغامضة التى تأتى من حيث لا ندرى وتعيش حية فى أعماق هوة ما ؟ » (٩) .

وقد أعطت الفنون الأخرى ، سواء تلك التى تأثرت أم لم تتأثر بالسريالية ، مثل هذه الحقائق . ألم يبحث أكثر المصورين تجريدا عن وسيلة تمكنهم من تصوير تناسق خفى معين فى قلب الطبيعة وفيما وراء النقلية المباشرة ؟ ألم يكن هدفهم كما قال « كلى » أن يقتربوا « درجة أخرى

من قلب الخليقة ؟ الواقع أن فن التصوير قد تأثر بالشعر ، ومال فى نفس الوقت نحو اقتسام الموسيقى حقوقها . ولقد أصبحت الموسيقى منذ بيتهوفن مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا ، حيث عملت على إدخالنا فى آن واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية . وهكذا أصبح العمل الفنى عربة تحمل مغزى وسرا ورسالة . وهى رسالة – لابد من أن نوضح هذا – ذات بناء مطابق لشكلها ، متميز عن « محتواه » المعنوى أو المذهبي رغم أنه لاينفصل عنه هناك إذاً معرفة جمالية نابعة من ذاتها . . ويكون الفن بهذا وسيلة خاصة تستولى على الإنسان استيلاء ولقد تحدثنا عابرا عن هذه النقطة وقد حان الوقت لأن نتعمق فيها ولا بد لنا لكى نفعل هذا من الاستعانة بآراء فيلسوف.

علم الجمال عند برجسون

لم يكتب برجسون كتابا طرق فيه مشكلات الفن بوجه خاص ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير فى مؤلفاته إلى هذه المشكلات، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكفى تجميعها – بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظرته للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ، هكذا أصبحت فلسفته كلها فى هذا المعنى نظرية فى علم الجمال. ولعل الحكم الذى أصدره خاصا بأحد سابقيه ينطبق عليه هو تماما ، فهو يقول : « إن فلسفة السيد رافيسون كلها مشتقة من الفكرة القائلة بأن الفن ميتافيزيقا مصورة ، وإن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير فى الفن ، وإن نفس الوجدان الذى يستخدم استخداماً متبايناً هو الذى يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم » (١٠) .

والميتافيزيقا بالنسبة لمفكر يريد أن يخلص لتجربته لا يمكن أن يكون

لها هدف إلا استيعاب الحقيقة كما هى . ومع ذلك فاستيعاب الحقيقة يستحيل على قدراتنا العادية للمعرفة ، فالأفكار التى يشكلها العقل المطلق نادرة ، فقيرة جدا بالنسبة للثروة التى تأتى من معطيات الحواس ، فالإدراك العقلى يأتى عرضا حين لا تعمل الإدراكات الحسية » (١١) . غير أن الإدراك الحسى العادى ليس بوسيلة أكثر ضمانا من الإدراك العقلى حين نريد أن نعرف شيئا » ، لأنه يعتمد على التفكير العقلى الذى يتبع بدوره ضروريات الحياة العملية ، « فالتفكير العقلى يرمى أولا إلى صنع أشياء ، (١٢) وبذا لا يحتجز الإدراك الحسى من الأشياء إلا ما كان منها على علاقة باحتياجاتنا ومشاغلنا « ومعنى الإدراك الحسى أن تستخلص من مجموع الأشياء ما يستطيع جسدك أن يعمل بها » (١٣) .

وحيث إن التغير الذى يحدث فى الأشياء المدركة لا يمكن أن يكون فى متناول حواسنا فإن إدراكنا الحسى يثبت الحقيقة المتحركة، ويجمد الخطوط الخارجية التى تحدد الأشياء الملموسة، ويوقف تطورها ليجعلها ثابتة وقابلة للاستخدام اليدوى ، « والإدراك الحسى معناه تجميد الحركة » (١٤) .

وأخيرا فالإنسان يعمل فى المجتمع، والمجتمع مشيد على اللغة ، ويتحمل الإدراك الحسى رد فعل هذا ، والعالم لا يظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليداً إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة التى تتضمنها هذه الألفاظ .

وهكذا يقوم بين الطبيعة وبين أنفسنا ستار سميك . ونتساءل : هل هناك من أمل فى أن نمزقه ؟ لقد ألقى « كانت » على نفسه هذا السؤال وأجاب بالنفى ، على أساس أن معرفتنا للأشياء تشكل بشكل تفكيرنا نحن .

ومن هنا نقول إنه لكى نصل إلى جوهر الظواهر فيما وراء الظواهر، لا بد لنا أن نتخلص من تفكيرنا المنطقى، وأن ندرك بلا إدراك، و نفكر دون أن نفكر. وبيرجسون لا يقبل هذه الهزيمة، فيقول إن من الجائز أن تكون النسبية فى معرفتنا للأمور راجعة إلى التعود أو « الروتين »، أو إلى الميول الناجمة عن احتياجاتنا وعن صنعتنا، باعتبارنا حيوانات صانعة للأدوات، أكثر من رجوعها إلى شكل التفكير العقلى عندنا. وهنا، وفى هذه الحالة يبقى أمامنا مشروع نجرب فيه أنفسنا، ألا وهو « أن نذهب للبحث عن التجربة من منبعها، أو بالأحرى من فوق هذا التحول الذى يمثل عنده التجربة فى اتجاه الفائدة لتصبح هى التجربة الإنسانية » (١٥). ومعنى هذا أن نترك ونحن أمام الواقع كل فكرة خبيثة للاستغلال والاستيلاء على شيء ما، حتى نخلق لأنفسنا نفساً طيعة ونظرة نقية تخلو من كل طمع، وحتى يسقط القناع الذى يشوه تلك الحقيقة ويتكشف العالم فى حقيقته المطلقة. هذه هى المعرفة الميتافيزيقية حيث « لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع »، وحيث تصبح الإدراكية « مباشرة »، والفهم مباشراً « والمعرفة اتصالا وتقابلا بالمصادفة » (١٦). ومعنى هذا فى اختصار أننا « نعود إلى الإدراك الحسى. لكنه ليس هو ذلك الذى تشوهه وتغلق جوهره أعمالنا فى الدنيا، بل هو ذلك الإدراك الذى أصبح نظيفا، معدلا، وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم » (١٧).

على أن كون هذه المعرفة بعيدة عن الخيال أمر يعطينا عنه الفن دليلا يكاد يكون تجريبيا، فالواقع أن هناك أناسا وظيفتهم منذ قرون أن يروا وأن يعرضوا طيفا ما لا نراه طبيعيا. هؤلاء هم الفنانون: إذ ما الذى يهدف إليه الفن إن لم يكن أن يرينا فى الطبيعة وفى العقل، فينا وخارجا عنا، أشياء لم تكن تعرض لحواسنا وضميرنا بوضوح؟ « وما هو دور الشاعر

والقصصى؟ إنهما ، كلما سارا فى الحديث قدما ، تظهر لنا فروق فى العواطف والأفكار كان من الممكن أن تتمثل عندنا منذ مدة طويلة ولكنها غير مرئية ، مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية التى لم يتم تحميضها بعد . لكن وظيفة الفنان لا تظهر بكل وضوح كما تظهر فى ذلك الفن الذى يهتم أكبر الاهتمام بالتقليد ، أقصد فن التصوير ، فكبار المصورين أناس لهم فى الأشياء نظرة أصبحت ، أو ستصبح هى بعينها نظرة الناس جميعا . فلقد رأى كورو وتيرنر ضمن كثيرين .. رأيا فى الطبيعة نواحى لم نكن نلحظ وجودها من قبل (١٨) .

والمعرفة الجمالية ، تقدم لنا نموذج المعرفة الميتافيزيقية وشكلها الأولى . والحقيقة « أن الفن سواء أكان تصويرا أو نحتا أو شعرا أو موسيقى ، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المقبولة تقليديا واجتماعيا ، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة ، ليضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة نفسها » . وهكذا يصبح الفن مدخلا عظيما للفلسفة ، ويصبح الفنان هو الرجل الذى يشير إلى الطريق ليبينه لفيلسوف ما وراء الطبيعة ، وذلك بفضل تصوفه المنتقى الذى يعطى عنه هو مثلا يحتذى . حقا إن « الفن ما كان توكيدا إلا لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة ، لكن نقاء الإدراك الحسى هذا يتضمن قيام قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الفائدة ويتضمن انعداما للهدفية أو للمصلحة المتأصلة التى وجدت لنفسها مكانا فى الحواس وفى الضمير » . هذا النقاء هو الذى يجعل من هذا الرجل مصورا ، ومن ذاك شاعرا أو موسيقيا . يحدث هذا بحيث إننا « إذا أسمينا الانفصال عن الحياة العملية مثالية ، وأسمينا الرغبة فى الاقتراب قدر الإمكان من الواقع واقعية » فلابد أن نقول « إن الواقعية تكون فى العمل الفنى ، فى حين تكون المثالية فى الروح ، وإن العود للاتصال بالحقيقة لا يتم إلا بفضل المثالية والاستمرار فيها » (١٩) .

إذن يكون الفرق بين الإدراك الجمالى والإدراك العامى فرقا جذريا ، فهذا الأخير بصفته « مساعداً لنا حين نفعل فعلا ، يقوم بعزل ما يهمنا عن مجموع الحقيقة، ويرينا الشيء الذى نستخلصه من الأشياء أكثر من أن يرينا الأشياء نفسها ، فهو يقسمها ويصنفها مقدما ويدمغها بطابع معين مقدما ، فلا نكاد إلا أن ننظر للشيء ، ويكفينا أن نعرف إلى أى طبقة ينتمى هذا الشيء ، لكن كلما ابتعدنا عن هذا الاتجاه، ظهر أناس ، وكأن ظهورهم حدثا عارضا عظيما ، أناس يقل ارتباط حواسهم وضمائرهم بالحياة عن ارتباط أولئك الذين لا يتمتعون إلا بإدراك عامى . أولئك قوم نسيت الطبيعة ربط قدرتهم الإدراكية الحسية بقدرتهم على العمل . فإن هم نظروا إلى شيء ما ، رأوه من أجل الشيء نفسه لا من أجلهم هم . . ولو أنهم لا يدركون بالحواس من أجل القيام بفعل ما ، بل إنهم يدركون من أجل الإدراك ... من أجل لاشيء . . ومن أجل اللذة » (٢٠) . وبتعبير آخر يكون الفنان بالمعنى الحقيقى ، لا المجازى لهذه الكلمة « عديم الانتباه » ، أو بتعبير أدق ، يكون رجلا تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه فى نشاطه الفنى ، ويكون رجلا قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ، هو ذلك الذى يصور من خلال العمـــل الفنى انتباه الفيلسوف ، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم من أكبر من الأشياء ، وإدراكها إدراكا أعمق بوجه خاص »(٢١) . وتكون الموهبة التى تجعل منه فنانا ، فى نهاية الأمر ، هى تلك الصفة الإدراكية الحسية الخاصة ، التى نسميها : طهر العين وبراءة الروح ، أى « تلك الطريقة العذرية ، إن صح التعبير ، فى الرؤية والسمع والتفكير » (٢٢) .

على أن رؤية الحقيقة الحية كما فهمناها لا يمكن إلا أن تختص بأفراد « والفن ، على عكس العلم ، « يهدف دائما إلى الفرد » على أنه لا يهم حين

ننظر من أجل الفعل فحسب إلى فردية الأفراد ، فهى تفوتنا « كلما كان من غير المفيد ماديا أن ننظر إليها . وحتى عندما نلحظها ونميزها (كما يحدث حين نميز بين رجل وآخر) فإن الذى يحدث هو أن العين لا تدرك الفردية ذاتها ، أى إنها لا تدرك التناسق الأصلى للأشكال والألوان الخاصة بالفرد، بل إنها تدرك خاصية واحدة أو اثنتين. تكون مهمتهما تسهيل التعرف عمليا على الفرد » . والأمر فى هذا يختلف حين يتعلق بالفنان المصور ، فالمصور « يتعلق بالألوان والأشكال ، وحيث إنه يحب اللون للون ، والشكل للشكل ، وحيث إنه يدركهما حسيا من أجلهما ، لا من أجله هو ، فإن الذى يراه فى الأشياء هو الحياة الداخلية لها . . يراها تظهر شفافة من خلال أشكالها وألوانها » . ومن قبيل أولى يصبح عمل الشعراء فرديا . فالشىء الذى يتغنى به الشاعر هو حالة نفس . . حالة نفسه هو ، وهو فحسب ، ولكن تكون أكثر من ذلك » . أما الموسيقيون ، فلسوف « يحفرون أعمق من هذا » فهم يلتقطون » أوزانا معينة للحياة والتنفس . . ومن الأفكار والمشاعر ذاتها . . ويفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم ، ومن حيث آلامه ومآسيه » . والأديب القصصى أو المسرحى لا يخرج عن هذه القاعدة ، إذ مما لاشك فيه أن الشخصيات التى يبدعونها فى أعمالهم توقظ فينا صدى معينا ، وعالما مختلطا به أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها من حسن حظنا لم تكن » لأن الذى يضعه القصصى والمؤلف المسرحى تحت أبصارنا هو « سير النفس والنسيج الحى من المشاعر والأحداث . . نقصد أنه يضع شيئا يظهر مرة فحسب، دون أن يعود أبدا . . فما من شخصية غريبة فى ذاتها مثلا أكثر من شخصية هاملت » (٢٣) .

إن الحياة الداخلية للكائنات، بما هى عليه من فردية وواقعية بالذات لا يمكن أن تكون شيئا آخر — هكذا يرى بيرجسون — إلا الزمن

الخلق الذى يضنع مادتها كلها ، مادتها التى تتوالد عن طريقها بنفسها وباستمرار . ومهمة الفنان هى التعبير عن هذه الحركية ، وتلك الدفعة وهذا الميل نحو التوالد فى الزمنى الخلق استمرارا ، « والفن الحق يهدف إلى تصوير فردية النموذج، ولذا فهو يبحث خلف الخطوط التى نراها عن الحركة التى لا نراها ، ويبحث خلف الحركة نفسها عن شىء هو أكثر سرية وغموضا . . نقصد النية الأولى والأمانى الرئيسية للشخص »(٢٤) . ويزداد العمل الفنى جمالا كلما أدخلناه فى الحياة الخاصة لهذا العمل الخلق ، إذ أن « الجمال ينتمى إلى الشكل ، ولكل شكل أصله فى حركة ترسمه . وما الشكل إلا حركة يتم تسجيلها »(٢٥) . ولذا لا يكون الجمال جميلا دون الرشاقة ، حيث تظهر الحركة قبل أن تختفى ، وكما لو كان تحققها يسير نحو التحقق . لهذا أيضا كان الفنان الحقيقى الذى يعود إلى منبع نشاط الكائنات لكى يستوعب دفعتها بدرجة أعلى ، إنسانا « يصور الجهد التجديدى للطبيعة بطريقته هو »(٢٦) . . ذلك الجهد الذى يشترك فيه الهاوى المتذوق للأعمال الفنية الحقة بدوره أيضا . ألا تفترض القراءة بصوت مرتفع مثلا أن القارىء يتفق ونبضات نفس ما ، وأنه يتداخل متسللا فى حركة ما ، وفى « تمبو » حياة ما ؟ بهذا لن يكون فن القراءة ، حكمة حكم جميع الفنون ، دون تشابه بقريحة الفيلسوف . . إذ ماذا تريد القريحة إن لم يكن « استعادة وجود حركة التشكيل الفنى ووزنه ، وأن تعيش من جديد هذا التطور الإبداعى باندماجها فيه اندماجا أساسه الجاذبية بين طرفين . . عندما يكون القارىء قد اختار صفحة من صفحات الكتاب الأكبر . . الدنيا »(٢٧) .

هكذا نكشف فى وضوح أكبر طبيعة هذه المعرفة الجمالية ، باعتبارها مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجا لها فهى لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الجاذبية التوافقية لأنها تقف موقف الضد من الإدراك الحسى

النفعى ، وترتبط بالأشياء من أجلها هى ، لا من أجل المصلحة التى يمكن أن نحصل عليها . ويعرف بيرجسون القريحة الفلسفية بأنها « التوافق الذى ننتقل عن طريقه إلى داخلية شىء ما لنقابل فيها ما هو وحيد فى بابه، وبالتالى ما لا يمكن التعبير عنه » (٢٨) . وما هذا إلا خطوة يسيرها الفنان عادة ، والفنان كالفيلسوف « لا يطيع شيئا ولا يأمر أحدا ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع » (٢٩) وبفضل « صداقة طويلة الأمد » بينه وبين الواقع ، يتمكن من الحصول على أسرار هذا الواقع هو أيضا . أليس أثر الأعمال الفنية الجميلة هو أن يخلق لدينا الاستعداد اللاستقبالية ؟ إن هدف الفن هو تنويم القوى النشطة ، أو بالأحرى القوى المقاومة فى شخصيتنا . والوصول بنا هكذا إلى حالة من الليونة الكاملة التى نحقق فيها الفكرة التى تقترح علينا ، والتى يجرى فيها التوافق بيننا وبين العاطفة المعبر عنها(*) . هذا توافق معنوى ولا شك ينبنى قطعا على توافق جسدى ملموس ، إذ أن الوزن النغمى الذى نفرض على الجسد ، فى جميع الفنون، وحتى فى التصوير والنحت والبناء ، يلعب دورا رئيسيا . وحيث إن «قدرتنا على الإدراك الحسى تجد نفسها وقد أخذ يؤرجحها هذا النوع من التناسق، فما من شىء يستطيع أن يوقف انطلاق الحساسية . على أن هذا التناسق لا ينتظر أبدا غير سقوط العقبة لكى تتحرك مشاعره توافقيا (٣٠) .

والتوافق معناه تقبل الإنسان بكل كيانه للهزة الآتية من أعماق الأشياء . بحيث نقول إنه عندما يبدأ أى عمل فنى عظيم توجد الحركة المشاعرية عند نقطة البدء هذه . لكن عن أى نوع من المشاعر نتحدث ؟ قطعا لا نقصد هنا المشاعر العامية التى تبعث القلقلة إلى النفس لأنها تحدث تبعا لرؤية الإنسان لصورة ما ، أو لتفكيره فى فكرة ما يكون من السهل تسميتها ووضعها

(*) المعطيات المباشرة ص ١١ وقد سبق لنا أن أوردنا هذا النص بصدد الشعر ولكن مع إيراد تصويبات ذات أهمية .

فى تصنيف معين . أما المشاعر التى نقصدها فهى تختلف تماما عن تلك لأنها هى التى يتم كشفها واكتشافها من واقع أصل إبداعات الفن، كما يتم اكتشاف أشياء عدة من واقع أصل الفكر الفلسفى والأخلاق والعلمى . إنها إذاً مشاعر لا تحرك النفس فى جزئها السطحى ، بل هى التى ترفع الأعماق ذاتها من جذورها . إنها نوع بعيـــد عن أن يكون أصله تمثيلا مصورا ملموسا ، لأنها تسبق كل تمثيل ، وتفعل هـذا لأنها هى بذاتها « مليئة بالتمثيلات التى تتشكل بالمعنى المعروف . . بل مليئة بتشكيلات – تستخلصها أو تستطيع استخلاصها من مادتها وعن طريق تقدم عضوى (٣١) إن أى شخص حاول أن يجرب نفسه فى الكتابة الأدبية يمارس تجربة هـذه المشاعر فوق العقلية ، « التى كان يعتقد أنها غير قابلة للتعبير ثم أرادت أن تعبر هى عن نفسها» (٣٢) – ولصالح وجدان وتحقيق الالتحام بين الفكرة وموضوعها ، يكون هذا الشخص « قد انتقل فجأة إلى شىء يظهر له فى آن واحد ، واحدا ووحيدا ، شىء يعمل بعـد ذلك على أن يستعرض نفسه كيفما كان على شكل مفاهيم عديدة . وشائعة تصاغ مقدما فى الألفاظ » . هكذا تتولد المشاعر من الاتصال الوثيق بالمعطيات الداخلية والخارجية.. وتصبح عاطفة « وحيدة فى نوعها ، تقفز فى نفس الشاعر .. وفيها فقط قبل أن تهز نفوسنا نحن . . إنها هى التى يخرج منها العمل الفنى . . ولم تكن إلا مصلبا ضروريا للإبداع » (٣٣) .

إن الشىء الذى يسمى « إلهاما » لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التى تتولد عنها الأفكار والأشكال.. إنها نفس تريد أن تتجسد فى جسد ، وهى التى تنحصر مهمة الفنان فى ترجمتها .. وهى هى التى يرجع إليها دائما خـــلال تنفيذه للعمل الفنى . » أى شىء يمكن أن يكون ذا بناء مشيد ، أى شىء يمكن أن يكون أكثر مهارة فى التشييد من إحدى سيمفونيات بيتهوفن ؟ غير أن الموسيقى كان يصعد ، خلال قيامه بالترتيب

وإعادة الترتيب والاختيار – وهو يفعل هذا على المستوى العقلى –.. كان يصعد نحو نقطة تقع خارج نطاق هذا المستوى العقلى، ليبحث فيها عن قبول أو رفض، عن اتجاه أو إلهام: وفى هذه النقطة توجد عاطفة لا تنقسم، عاطفة كان العقل المفكر يعاونها بلا شك على التعبير تعبيرا واضحا بالموسيقى، لكنها عاطفة أشد قوة وحياة من الموسيقى ومن العقل المفكر نفسهما. وكان على الفنان، كلما أراد الرجوع إليها، أن يقوم بجهد يشبه ذلك الذى تقوم به العين عندما تعيد نجما إلى الظهور بعد أن يكون قد دخل لتوه فى ظلام الليل» (٣٤). ألا يتعين على الهاوى أيضا أن يقوم بمثل هذا الجهد؟ أليس فهم العمل الفنى حقا هو العثور على العاطفة الأصلية، وهى منبعه والبؤرة غامضة ينساب منها، العثور عليها فيما وراء الألفاظ والأنغام والألوان والخطوط. عند ما ننظر إلى لوحة صورها ليوناردو دافنشى ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه فى هذه اللوحة تصعد نحو مركز حقيقى يقع خلف اللوحة؟ يكشف فجأة ذلك السر الذى لن ننتهى من قراءته وقد اجتمع فى كلمة واحدة. لن تنتهى من قراءته جملة جملة فى هذا الوجه الملىء بالألغاز؟ إن المصور قد وضع نفسه فى هذا المركز. وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير، وقد تركزت هذه الرؤية فى تلك النقطة، إذ هو يفعل ذلك، يعثر على النموذج الذى كان موجوداً تحت بصره، خطا بعد خط» (٣٥).

على أن التعبير عن المعرفة النقية التى تظهر واضحة كالنهار فى هذه اللحظة الإعجازية التى تتحرك فيها العاطفة ليس بالأمر الهين، نظراً لأن عادات الإدراك الحسى والإطارات الشكلية التى تصب فيها الأفكار المعروفة واللغة تعوق حركتها هذه. فالشاعر الذى يدعى، مثلا، وصف حركة نفسه تخونه الكلمات أكثر مما تخدمه. ذلك أن الكلمة بإطارها الخارجى المعروف، الكلمة الجافة التى تخترق ما هو ثابت، شائع، وبالتالى ما هو غير

شخصى فى انطباعات الإنسانية ... هذه الكلمة تدوس بأقدامها الانطباعات الرقيقة ، قصيرة الأمد ، التى يتصف بها ضميرنا الفردى » (٣٦) إذ كيف يعبر عما يراه أو يشعر به وحده بألفاظ يستخدمها الناس جميعا ؟ « لقد كان عليه إذاً أن ينقش كلماته وأن يخلق أفكاره ، لكن لن يسمح له هذا بنقل ما يريد إلى الغير ، وبالتالى لن يسمح له بالكتابة ومع ذلك فإن الأديب يحاول تحقيق ما لا يقبل التحقق . إنه يذهب باحثا عن العاطفة البسيطة ، عن الشكل الذى يمكنه من خلق مادته هو ، ويتحامل مع ذلك الشكل لينتقل إلى حيث يقابل أفكارا كانت قائمة أصلا . وكلمات موجودة فعلا ، ووقائع اجتماعية معروفة » (٣٧) . وهكذا يستخرج من العاطفة والشكل والمادة إمكانيات جديدة تتأتى عن طريق الكيفية التى يعاملها بها ويفرضها عليها ، وعن طريق الترتيبات النجمعية التى يخضعها لها ، « ولا بد له حين يفعل ذلك من أن يقسو على الكلمات » . ويستخرج بالقوة معناها ومغزاها وما من طريقة أخرى لدى الشاعر تمكنه من تخطى حدود اللغة ، ومن تنسيق لغته هو ، ومن النجاح إن تمكن من الوصول إلى تلك الطريقة .

اعتراضات رئيسية

تتقابل آراء بيرجسون فى غالب الأحيان والتحليلات التى قمنا بها إلى هذه اللحظة . ولكن لا ينبغى أن ننسى التحفظات التى رأينا أن نأتى بها كما فعلنا فى الفصل الخاص بالموسيقى . وصحيح أن هذه المناوشات لا تزيد على كونها لعبة أطفال إزاء النقد الأساسى الذى يثيره علم الجمال كما يراه بيرجسون : فالفن لا يمكن أن يكون فى جوهره رؤية — كما يقول بهذا مؤلف « المعطيات المباشرة » — بل هو قبل كل شىء خلق . ولقد كانت هذه هى الفكرة المستترة التى سبق أن عبر عنها هنرى ديلاكروا ، وهى نفس الفكرة التى قال بها حديثا الأستاذ بايير من حيث التنفيذ الدقيق .

أما عن مالرو فإنه يبدو كما لو كان نوعا من « بيرجسون فى اتجاه مضاد » . على أنه وإن لم يكن قد هاجم بيرجسون بالذات على قدر علمنا فإن هذا التضاد بينهما يتضح على الأقل مما يقول به شارحوه ،

إن القول الأولى الذى يسرد فى هذه الناحية المؤكدة هو أن الفنان لا يعيد تصوير الحقيقة كما هى ، ولا ينقل النموذج كما هو . لكننا نتساءل: ما تكون الفائدة من كونه يرى أحسن من الآخرين ما لا يبحث عنه ليقلده ؟ ليس الأمر أمر معرفة الطبيعة أو التعريف بها ، بل هو صنع لوحة أو تمثال أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية لها كيانها وتبريرها الخاص . ويقول لنا مالرو إن « الشرفة القرمزية فى لوحة « البار الصغير فى ملهى الفولى بيرجير » التى صورها مانيه ، عبارة عن بقعة من الألوان ، مادتها هى المادة التصويرية ، لا المادة الممثلة فى الطبيعة» (٢٨) . وعندما صور الفنان جوجان لوحة «الحصان الأبيض » لم يكن هذا الحصان أبيض ، بل إنه يرتوى وقد وقف إلى جانب حصان أحمر فى مستنقع بنفسجى يحفه طريق لونه بنفسجى فاتح إن مانيه وجوجان لا يخضعان فى هاتين اللوحتين لرؤيتهما ، بل إنهما يخضعان للمتطلبات التشكيلية . ونفس الشىء نقوله فى الفن الأدبى .. إذ عندما يصيح فاليرى فى ديوان الجبانة البحرية قائلا :

أيتها الكلبة الرائعة ، أبعدى عابد الصنم

عندما يقول فاليرى هذا ، لا نستطيع القول بأن هذا البيت يرجع فى شىء إلى انطباع شعر به فاليرى وقد ارتد إليه فى انتعاشه الأولى ، فما حدث فى لحظة من اللحظات إن كان البحر المتوسط فى نظر الشاعر كلبة تحرس قبورا يزورها أحد هواة الصور الرمزية » (٢٩) .

لا نتحدث إذاً عن تكشف العالم عندما يكون الأمر أمر خلق عالم آخر ، أو إن صح القول أمر عالم أعلى لا علاقة تذكر بينه وبين ذلك الذى يقع

تحت الحواس يقول مايير : « إن للفن حقائقه ، بعيدة عن الواقع الذى تكشفه البديهة ، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية ، وجوهره العمل ، فإن كان الفنان يبقى وقد تعود الواقع ، فذلك بالقدر الذى يبين به الفن أن هناك فى الأمر مادة وإنسانا يعمل . وهكذا يعطى الفنان لنفسه حق قيادتنا بعيداً عما هو قائم . ومهمته هى إنكار الواقع بقصد إعادة بنائه » (٤٠) . هكذا تصبح فائدة الشخصيات الأسطورية أن تمكننا من أن نفهم أن الفن « يتجه بطبيعته نحو عالم آخر . . والأسطورة ، كالفن ، تدخل فى نطاق الفعل ، وهى تعنى أن الفن يظل مقيما فى مكان ما هو خيالى» (٤١) .

على أن العالم الخيالى للفنان ليس أثراً من آثار وظيفة معينة للرؤية، ولكنه من آثار أسلوب معين — هكذا يرى مالرو . «فلم يكن جوجان يرى الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا سيزان كأنها أحجام، ولا فان جوخ كأنها حديد مزخرف» (٤٢)، بل إنهم اخترعوا أسلوبا. وهذا الأسلوب وحده يحدد معالم عالم ما هل تظن أن المصور الانطباعى كان يكتشف الطبيعة لأنه كان يخرج من قاعة التصور إلى خارجها ؟ أبدا . . إنه كان بالأحرى يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والنغمية . . أى الأسلوب . فالمنظر الطبيعى عند زينوار مثلا وسيلة فحسب يقتبس منها على أكثر تقدير العناصر التى يخلق منها عالمه ، « وكانت رؤيته هى نفسها صنع عالم ينشئه فى قرارة نفسه ، وينتمى إليه هذا الأزرق العميق الذى كان يستعيره من الأفق العريض ، صنع عالم أكثر منه طريقة ما ينظر بها إلى البحر » (٤٣) . وهذا يعنى « أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفن الحديث هو الأشياء التى نراها من خلال الطبيعة الخاصة بنا ، لأن من الخطأ أن يكون طريقة يتبعها البصر » (٤٤) فلا تبحثن فيه عما قد يسىء نقاء النظرة ، لأنه عملية غزو لأسلوب معين . وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لا بنظره تعبيره هو عن العالم» (٤٥)، وبذا فلن يكون الإبصار هو الذى يحدد الأسلوب ، بل إن العكس هو الصحيح ،

بمعنى « أن إبصار الفنان يكون رهن إشارة أسلوبه ، لا أن أسلوبه فى خدمة إبصاره » (٤٦) .

فكل فن ، إجمالا اصطناع ، لا ينبغى أن نطلب إليه مهادنة إدراك حسى مباشر للأشياء ، فى حين أن وظيفته تنظيم منظر لا تكاد تكون الأشياء فيه شيئا . وهو يتضمن عملا يقوم به « رجل — مغناطيس » يستخدم وسائل الغرض منها جذب الناظر والمستمع إلى شاكه . فالمصور والموسيقى يلجآن إلى طريقة خاصة يستخدمان إمكانياتها لأقصى حد مستطاع ، لكنهما لا يدعيان بأى حال من الأحوال بأنهما ينقلان الواقع نقلا وحتى الشاعر حين يعثر على « الانطباعات الدقيقة الهاربة للضمير » لا يفعل هذا إلا بمساعدة وسائله هو ، فإن هو تخابث مع الكلمات ، أو عمل على معاملتها بالقسوة » ، فليس ذلك بقصد تطهير النص الذى يكتبه شعراً من جميع الوسائل التقليدية المعروفة بقصد فرض تقاليد جديدة هى تقاليد فنه هو » (٤٧) . هذه وجهة نظر سبق أن حدثنا ودافع عنها بقوة الأستاذ بايير ، حيث قال : « إن الفن قبل كل شىء سحر . . وتنفجر أعمال السراب فى كل عمل فنى تصويرى . إنه عمل ساحر ، ملىء بالغرائب والمعجزات ، وما من شك أننا نجد فيه انعكاسا للحقيقة ويراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقا لها ، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا من خداع . . والأمر أمر إنشاء مظهر مطلق » (٤٨) .

وبعد مدة ، يعود الأستاذ بايير إلى هذه الفكرة فيضيف قوله : « إن العمل الفنى يتقدم لنا على هيئة تجميع للآثار التى يتركها خيال الشاعر البناء . وهذه هى حقيقته الجمالية . . وحقيقته بالضبط هى مظهره ، وكل عمل فنى مظهر . . وظاهرة (٤٩) . إنه لعبة حاو ، وسراب بمهارة ، وخداع عجيب ، وكذبة جميلة . . وحيث إنه كذلك ، كيف يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى حقيقة ما فى ذاتها ؟

إذا لم يكن للفن إذن مذهب وهدف ينحصران فى معرفة الأشياء معرفة دقيقة ، فإن البعض يرى أن سيكولوجية صحيحة للإدراك الحسى تكفى لإقناعك بهذا . إن بيرجسون يجهد نفسه عبثا لتنقية الرؤية تنقية شديدة تصل إلى حد استئصال كل عامل ذاتى منها . لكن الحقيقة أن الإدراك الحسى النقى الخالص غير موجود ، والإدراك الحسى كما ذكرنا ، متفقين فى هذا مع هنرى ديلاكروا ، يعنى البناء . وأن تدرك حسيا شيئا موجودا أمر يتضمن اختيارك لهذا الشىء وقرار تتخذه بذلك . « ونحن نمنح للشىء قيمة الواقعية بالرجوع إلى طريقة معينة نتبعها نحن ، وبالاندماج فى عالم ما » (٥٠) هذا قانون لا يمكن أن يتخلص منه الإدراك الجمالى ، حتى إذا أراد الفن أن يكون على أكثر قدر من الواقعية . و « إن تصور الخطوط المحددة للنموذج بكل ما يكنك من إخلاص ودقة وتشدد أمر لا يمكنك عمله إلا إذا شيدت بنفسك الوضع المميز للشىء ، وإذا اخترعت الشخصية أو الشىء ونظمت الصورة فى إجمالها مع إعطاء أهمية معقولة لكل تفصيل فيها » (٥١) والمثالية ، إذ نفكر فيها من هذه الزاوية لا تقل خطأ عن الواقعية . فالفنان لا يكتفى بتقليد « مثل أعلى » أو جوهر مختف خلف المظاهر ، كما أنه لا ينقل المظاهر تماما ، « فالشجرة التى يصورها المصور ليست كما أرادها شوبنهاور تلك الشجرة التى تعيش خارج الزمان والمكان ، والتى لا توجد بينها وبين هذه الدنيا علاقة ما ، بل إنها الإدراك البصرى لوجود ملموس إلى مالا نهاية ، يبينه الفنان ابتداء من قريحة ما . . فليست إذاً هناك شجرة بالمعنى الحقيقى ، بل الموجود هو ترددات الحساسية كلها تبعا لما تشير إليه الطبيعة وتقدمه ، إشارات تكون بمثابة دعوة لحركة تتحرك بناء عليها المزايا المميزة للشجرة ، أكثر منها تلك المزايا نفسها . ولن تكون هناك إذاً معطيات ما ، بل إن هناك خلقا يتم طبقا لموضوع معين . وبالاختصار فإنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤية الفنان نفسه . وما رؤية الفنان هذه فى ذاتها إلا العمل الفنى » (٥٢) .

ومن وجهة النظر هذه لا يمكن للحاسة الشخصية للذاتية للفنان أن تتمتع بأى امتياز ، فنحن لا نصل إلى مادة النفس بنسبة مباشرة أكثر من وصولنا إلى مادة الأشياء ، إذ أنه « لابد من مسافة معينة لكل رؤية ، بل ونجرؤ فنقول . . . « لابد من مسافة معينة لكل اتصال تلاصقى » (٥٣) وبالتالى فأنا لا أستطيع مهما يكن الجهد المبذول أن أتقابل وكيانى العمق ، وكل تفكير أقوم به يفترض وجود « انفصال بين العارف والمعروف » لدرجة يصبح معها التقابل المطلق بينهما هو بعينه القضاء على التفكير نفسه . فالعلاقة بين « الأنا والأنا » ، كالعلاقة بين الأنا والأشياء هى إذن « علاقة خطرة » أكثر منها « اندماج تصوفى » (٥٤) لهذا لا يمكن للزمن الذاتى للفنان أن ينقش كما هو زمن عمله الفنى (٥٥) ، فزمن العمل الفنى « ينتظم طبقا لمراحل أخرى . . وهذا الزمن التأملى يقضى على الزمنية اللقائية . . بحيث يصبح المشيد مطابقا للمباشرة دون أن نتمكن من فصله عنها » . والملحوظ حقا أننا لا نعرف فنونا زمنية ، ونحن لا نعرف أصلا إلا فنون الوزن » (٥٦) ، والوزن لا يلتصق بما يعيشه الضمير التفكيرى ، وهو ليس تلك « الديناميكية الإنسانية (كما اعتقد بيرجسون) التى تمكننا وحدها من أن نلمس الواقع » ، بل هو « نظام غير مستمر » ، وتتابع ضربات « لا يوجد إلا فى العلاقات التى يساندها هذا التتابع » (٥٧) « ودعوة نفس الشىء تحت ما يفعله الآخر » (٥٨) . ومن هنا فإننا إذا أدركنا « حدس الديمومة » فى إطار الوزن ، لوجدنا « أنه لم يعد مباشراً » . وينتج عن هذا أنه « بفضل رعاية الفنان ، يعدل وزن العمل الفنى أحلاما لن تكون أحلامه هو » (٥٩) وحتى الموسيقى نفسها التى يتصورها البعض كأنها تعتنق نبضات الديمومة بأقرب ما يمكن أن يكون القرب « لا تستطيع دون وساطة زمن محدد الأسلوب أن تمسك بأوزان معينة من الحياة بصفتها قانونا يعيشه الفرد » (٦٠) .

فما من شىء أشد غرابة من هذا الإدراك الحسى النشط ، الإبداعى غرابة

وبعدا عن وسيلة الكشف الطي المباشر » (٦١) هذه . . التى يدعو لها بيرجسون . وما من شيء كذلك أبعد من هذا التوافق الذى يصنع الاندماج بين الشخص المدرك والشيء المدرك ؛ ذلك أنه — كما يؤكد الأستاذ باير — يتضح أن حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية ، وهو حدس لا يمكن أن يلمس الأشياء ذاتها ، بل إنه يتكون من « تجريد موجه » و«تحليل يتم فى صفات ومزايا» . وهكذا «يقوم العمل الفنى بإذابة الموضوع» نقصد نموذجه الأصلى لتحل محله مجموعة مشكلة عضوية من علاقات»(٦٢). وما الفن إلا « هذا العالم الرفيع المكون من علاقات » (٦٣) ، ولون ما تعزله عن باقى الألوان لن يكون جميلا مهما يكن نقاوته ؛ إذ لابد له لكى يغنى أن يجاور لونا آخر ، هكذا الأمر بالنسبة « لهذه النقطه البيضاء ، الأكثر بياضا من بياض أقل درجة فى البياض » التى نجدها فى كتاب « الفيليب » فالجمال فى عينى هو هذه العلاقة نفسها ، وهو موجود قبل وجود أى «عمل فنى أمامى» هكذا لا يمكن أن تكون الحاسة لدى الفنان بالذات مجرد أداة تسجيل بل هى « عضو مقارنة » (٦٤) وقبل ان يكون المنظر قد ظهر على اللوحة ، تكون عين الفنان قد نظرت من خلاله واستخلصت بشكل جزئى أمام الطبيعة نفسها ، اللوحة العامة بما فيها من بروز وتجميع وعودة وحساب متزن للكتل المكونة له ، وتلك الخطط الهاربة أو العائدة، وذلك التناقض المتوازن بين القيم ، وهذه الوحدة المكونة للضوء ، وهذا الربط بين العناصر الواضحة ، وذلك التسلسل فى الظلام ،وتقسيم الانعكاسات والمتوازيات . . . وهنا يدخل العقل المفكر نفسه فى التجربة وهو الذى يهيمن على المقارنات (٦٥) .

لاشك أن الإدراك الحسى لدى الفنان يتميز عن الإدراك العادى، ولقد قدم لنا الأستاذ باير الدليل على ذلك، ومالرو يؤمن بهذا أيضا حيث يقول: إن النظرة اللامبالية التى يلقيها الرجل العادى على الفن ترتبط بما يفعل

أو يريد أن يفعل» (٦٦) . وهكذا نجد صياد السمك الصينى ، الذى لا يعرف فن التصوير لا يرى رسم الأمواج بأسلوب صينى ، بل يراه بصفته صياداً ، أى «بصفته رجلا يحصل على الأسماك أو لا يحصل عليها » . ومع ذلك فإن القول بأن الإدراك الجمالى غير خاضع لنشاط عملى أمر لا يعنى أن نتفق مع بيرجسون فى اعتباره هذا الإدراك غير مرتبط بأى نشاط . وفى اعتقاده أن هذا الإدراك استقبالى فحسب « فرؤية الرجل غير الفنان تكون غير منتهية عندما تتعلق بمنظر إجمالى ، وقوته عندما تكون متعلقة بمنظر أخاذ ولا يمكن أن تتحدد إلا حين تكون مرتبطة بفعل ما . أما رؤية الفنان فهى تتحدد بنفس الطريقة مع فارق بسيط هو أن الفعل الذى يقوم به هو التصوير » . وعلى ذلك فإن عملية التصوير تنحصر كما نعلم فى خلق أسلوب . وبالتالى فإن من غير المهم أن ننظر إلى طريقة استخدامنا للأشياء ، بل إن الأشياء نفسها تكون عديمة الأهمية . فإذا تخلص إدراك الفنان من الحاجة، فإن هذا لا يحدث بغرض الحصول على معلومات غير هادفة عن الطبيعة . ويكون الإدراك إذاً « مشروط فحسب بعالم الفن» (٦٧)

لكن ها هو ذا أخطر اعتراض على ذلك: إن الخطأ الرئيسى الذى ارتكبه بيرجسون ، والذى تتفرع منه الأخطاء الأخرى كلها هو أنه يخلط بين الفلسفة وعلم الجمال أحيانا . . . يخلط بينهما بل ويجمعهما فى إطار واحد . فهو يرى أن هدفهما واحد ، وأن طريقتهما واحدة ، ويعتقد أن كليهما مكلف بأبعاد أفكار فوق واقعية تسرق الواقع والحقيقة ، بقصد اختراق مجال المعرفة ليصل إلى الحقيقة العارية ويفاجىء «الأصل المتحرك للأشياء » بوصوله إليه بلغته . فإن فهمنا الأمر على هذه الصورة ، لأصبحت الميتافيزيقا علما يدعى إمكانه الاستغناء عن الرموز «مادمنا» لا نستطيع تمثيل الزمنية عن طريق الصور » (٦٨) .

ومهما يكن من أمر نستخلصه هو أنه إذا كان هذا هو دستور الميتافيزيقا، فإن

دستور الفن يختلف عن ذلك ، لأن الفن لا يعيش إلا بالصور وبالرموز ، فهو لا يكتفى بحسب بأن يقبل فى تطوره قيام مدارس الفكر والأساليب والأذواق التى « تقوم بالوساطة » (٦٩) ، بل إن كل عمل فنى ينجم عنه عبارة عن تمثيل لشىء لا يتميز عن طريق تمثيله . ولقد كرر لنا فوسيون ألف مرة أن المعنى فى الفن هو الشكل بعينه . ونحن نقول مستخدمين طريق التعادلية إن المعبر عنه فى الفن يتجسد تجسيداً بالتعبير نفسه ، وإن الهدف فيه لا ينفصل عن الوسائل ، وإن الهدف لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير الإنتاج المنظم لهذه الوسائل ومن هنا كانت أدوات الفن هى التى تجعل من الفنان أسيراً لها . . وما يسمى « ستار الكلمات » الذى يتحدث عنه للفيلسوف هو الذى يصنع طبيعة الفن كلها فى الحقيقة . فالفن يتضح لنا فى هدفه ، ويضع جماله بالذات فى نسيج لغته . . ومن المحال أن نبعد هذا الستار . . وإن أنت مزقته تكون قد قضيت على الفن » (٧٠) .

إذا لم يكن بيرجسون قد كتب نظرية فى علم الجمال إذاً ، فذلك لأنه – كما يرى الأستاذ بايير – « لم يكن بقادر على كتابتها » . وحين أخذ يبحث عنها ، وجد نفسه رغما منه أمام فلسفته هو » (٧١) . فالحقيقة أن علم جمال ما ، ينمو فى إطار حواس الإبصار التأملى لا يمكن إلا أن يغرق عاجلا أو آجلا فى الميتافيزيقا، كما تنتهى الأنهار إلى البحار . ذلك أن الميتافيزيقا تأمل بالإطلاق ، ومتى تكونت حرمت الفنون من علة وجودها . ألم يعترف بيرجسون نفسه بهذا ؟ « فإذا جاءت الحقيقة تدق أبواب ضمائرنا ، وإن نحن استطعنا الدخول إلى مجال الأشياء واتصلنا بها وبأنفسنا ، لأصبح الفن عديم الفائدة ، أو « لأصبحنا جميعا فنانين . إذ أن روحنا تهتز فى هذه الحالة باستمرار مع اهتزاز الطبيعة » (٧٢) . لكن ماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك أعمال فنية ؟ وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم يعمل لينتج هذه الأعمال ؟ هذا هو الحائط الذى يرتطم به كل علم الجمال «الظاهرى» لا يبحث إلا فى أن يرى وأن يعرض نفسه للرؤية ويدعى أن فى إمكانه

إعادة الكشف عن العالم بدلا من تصويره فنيا ، وينسى « أن عالم الأشكال يذوب حالما لا يفكر فيها النشاط الجمالى » ، وحالما يأخذ الفن فى اتباع حقيقته المستقلة ذاتيا وبمجرد « أن تصبح سعادة الفنان فى الانتصار لا فى الخلاص » (٧٣) . ولقد جرب أفلوطين هذا حين أخذ يبحث عن الجمال وحين وصل إلى قمة النشوة فترك رؤية العين و « انفصل فجأة عن الأشياء » ليتأمل فى المفهوم عقلا » . ومع هذا فقد كان أفلوطين صوفيا متصوفا . . وبيرجسون الذى يدين له بالكثير ، مثله فى هذا ، ومن هنا كانت كارثة الغرق التى قضت على علم الجمال عنده . أنظر إذاً واسكت ، فما إن يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية ، حتى يقضى على الفن (٧٤) .

هكذا يكون توجيه علم الجمال فى طريق الواقع معناه «خطأ فى دخول العالم الذى تريد أن تعيش فيه . إننا نقترب هنا من حقيقة المشكلة ، فالأمر هو أن نعرف لمن تكون الأولية ، للقيمة أم للوجود . . لمبحث القيم أم لمبحث الوجود . . للإنسان أم للطبيعة ومهما يكن المذهب الذى يخلقه بيرجسون لنفسه عن الواقع ، فإنه — أى بيرجسون — يظل فى مجموعه من أنصار مذهب « الجوهرية » ، لأن جهده التفكيرى يرمى إلى معرفة الأشياء كما هى عن طريق التأمل الجمالى أو عن طريق القريحة الفلسفية . لكن ماذا تكون « القيمة » داخل هذه النظرية ؟ يرى الأستاذ باير أنها تختفى ، إذ يقول « إن كل المستويات المسلسلة تسلسلا طبقيا تلغى نفسها بنفسها ، وللإدراك الخالص قيمة إدراك خالص آخر » . ومع هذا فالفن ينتقى ويفضل ويقارن ويرفع هذا الشىء لا ذاك » وإذا كان الفن يمنح الخلود للخطة ، فذلك لأنه رأى أنها تستحق الخلود » وهو وسيلة « لإعلاء الشىء الذى ينتقيه » . مثال ذلك أن جمال بطل المسرحية المأساة لا يأتى كما يفترض بيرجسون من أنه يجلب فى وضح النهار مشاعر دافعة ترقد فى

أعماق كل منا ، بل إنه يأتى من أنه يجسد قيما تتعلق وترتبط بها حماستى وأهدافى لما حرمت منه، (٧٥) .

وبالاختصار فإن «الفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود»(٧٦) لأن الكائن هو الشيء المعطى ، فى حين أن القيمة هى الشيء المبدع وإذا كان علينا أن نكتشفها فإنه ليس علينا أن نصنعها مادامت قائمة ، فإذا ماتم امتصاص القيمة فى الوجود، وإذا ما تطابقت القيمة مع الموجود ، ذاب الفن فى التصوفية ، واستقال الإنسان أمام الطبيعة وتنازل عن حقوقه . وهكذا يكون المغزى النهائى للفن إذن هو أن الإنسانية تؤكد وجودها فيه بصفتها خالقة للقيم . ولقد سبق أن اقترح هـ . ديلاكروا هذا فقال : « إن العمل الفنى ، شأنه شأن الفعل المعنوى أو الأخلاق ، ترجمة واضحة لحركة العقل واتجاهه نحو سيادته ونحو اكتماله ، وهو يتمتع بقيمته لأنه ينبع منه » (٧٧) . ويعود الأستاذ بايير بقوة إلى هذا فيقول « إن حركة إنسانية تسكن عالم الفن ، وإن صح التعبير ، هى عبارة عن صعود روحى دؤوب للنوع » (٧٨) . ألا يمكن أن نعتقد أننا نسمع فى هذا قولا صادرا عن مالرو ؟

نقد النقد

قد يصل الأمر بمثل هذا التحقيق فى آراء بيرجسون إلى القضاء عليها لأنه — أى ذلك التحقيق — قاس لدرجة كبيرة. لكننا مستعدون وما زلنا أن نبعث الحريق فى نظريات بيرجسون . ليست الحقيقة العميقة ، أو على الأقل ليست وحدها هى ذلك التطور المادى الذى لا يفتأ هذا الفيلسوف أن يعود إليه . إن نظريته فى البديهة وفى الإدراكية لا يمكن أن تقبل دون قيود ، ومع كل فإن كل مايقال عن وحول علم الجمال البيرجسونى لا يمكن

أن يبعث إلينا الرضا . فالعمل الفنى ليس بمثابة « مظهر »فقط ، بل إن له سمكا وكثافة وجودية . ويقدم لنا شيئا لنعرفه ، وتدل على هذا تجربة الهواة الذين لا يعلمون العلم حقه ، إلى جانب ما يصرح به الشعراء والفنانون عادة .

لنبدأ أولا باستبعاد بعض أنواع النقد التى لا يصحبها تبرير كاف . يقال إن « هدف الميتافيزيقا هو الوضوح الخالص ، لا الفن . هذا هو اللا منطق الذى يدين به بيرجسون » (٧٩) والحقيقة أنه ليس من المؤكد أن بيرجسون مذنب فى حق المنطق ، فكتاباته متباينة لحد كبير ، فالبديهة الفلسفية نفسها — إن نحن صدقناه — عبارة عن « حركة فكر » أكثر منها رؤية تحمل معها وضوحها المؤكد ، وهى أكثر من هذا أيضا عبارة عن اتجاه حركة (٨٠) . إنه على أية حال لم يدع يوما بأن الفن يستطيع الاستغناء عن الرموز ، بل إنه قال أيضا بعكس ذلك : « إن البديهة الفلسفية، بعد أن تكون قد اتجهت فى اتجاه البديهة الفنية، تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، وتصطبغ بالحيوية قبل أن تتفرق على شكل صور ، فى حين أن الفن يعتمد على الصور » (٨١) .

إننا لا نرى أن مثل هذا الرأى من شأنه أن يعرض الفن للخطر وأن يزج به فى الميتافيزيقا . لأنه إذا كان بيرجسون يرى « أنه إما أن يكون الفن عديم الفائدة، وإما أن نكون جميعا فنانين » وذلك بفرض أننا نعرف كل الأشياء مباشرة وبالتمام ، فإن هذا الغرض لا يمكن أن يتحقق ، وهو يعرف هذا جيدا . ويصرح الأستاذ بايير بقوله : « إن الفن يتميز ، بطاقة خاصة تسمح بالتجسيد ، وحتى الظلام الذى يخيم على الوسائل الفنية للتنفيذ ، هى التى تصنع التماسك القائم بذاته للفنون » (٨٢) . هذا صحيح جدا لكن لا يلوح أن بيرجسون قد أنكر ذلك .

ومن الأمور التى لا يمكن إقرارها أيضا ذلك الاتهام الموجه لمؤلف

, التطور الإبداعي ، من حيث إنه لم يقدر قيمة الخلق الإبداعي لصالح الرؤية ، في مجال علم الجمال . ولقد توقع بيرجسون هذا النقد ورد عليه مقدما ، فقال : هل يقال إن الفنانين لا يرون بل إنهم يبدعون ؟ هذا حق ، لكن إذا كان الأمر هكذا فحسب ، فلم نقول عن بعض الأعمال الفنية إنها واقعية ؟ (٨٣) . سؤال شائك ، ذلك الذي يتعلق بالواقع في الفن . لكن بيرجسون لا يجد له حلا في الإطار المثالي الذي يتحدث فيه الأستاذ باير .

وواقعية العمل الفني في نظره ليست مستقلة استقلالا ذاتيا كاملا . وهي لا توجد في التماسك الداخلي للعمل الفني وحده، بل كذلك في العلاقة المضبوطة التي تقيمها الأجزاء مع الكل ، وهي تتضمن إشارة للطبيعة باعتبارها نموذجا ومخزنا للجمال لا ينضب معينه . « ولدنيا عمل فني أغنى بكثير جدا من دنيا أكبر الفنانين » ، ومع هذا فإن أكبر الفنانين ليس بأقل قدرة على الخلق بكل ما في هذه الكلمة من قوة ، فهو يضيف فعلا إلى الطبيعة أشياء جديدة وبفضله يأتي إلى الدنيا شيء جديد غير منتظر . لهذا فنحن ننتهي بأن نجد من الواضح أن الفنان يخلق المحتمل في نفس الوقت الذي يخلق فيه الواقع وذلك عندما ينفذ عمله الفني »(٨٤) . كيف إذاً والحال هكذا أن يقال عن بيرجسون « إن الأعمال الفنية بالنسبة له معطاة — وهي الطبيعة لا يبقى منها إلا أن نكشف عن نواحيها المتحركة — وهذا ما يتميز به الفنان . . وكل ما يجعل من الفن خلقا يفوته إدراكه »(٨٥) .

ومن المؤكد أن بيرجسون يفضل من الأساليب ما يسميه أسلوب الرشاقة ، ويعتبر الفن ، كالرشاقة ، وسيلة للإغراء . وهو في هذا يدين لعصره وثقافته ولأستاذه رافيسون . لكن « ليس بالإغراء تبهرنا مصورات « الموزاييك » التي قدمها رافين ، ولا العالم الجهنمي الذي قدمه جويا »(٨٦). اعتراض ذو مدى تافه . . . إذ ما هو الإغراء وما هو الإبهار في الواقع

اللهم إلا أنهما جنسان من نوع واحد ؟ إن لوحة «موزاييك» لرافين لا تجذبنا بنفس الطريقة التى تجذبنا بها لوحة « ايدولينو » ، ولكنها تجذبنا بنفس درجة الثانية . هكذا يصبح تحليل العاطفة الجمالية كما يقدمه بيرجسون مقبولا فى جوهره. وليس من الخطأ أن ندرك من خلاله وجود حواس عضوية تتعلق بالحركة وبالارتياح وبالحيوية — ويقال إن هذا غير صحيح فى أعمال جويا وجريكو ورامبراندت، وإذا كانت الكاتدرائية القوطية لا توحى لنا بالدفعة العليا فإن الكنيسة الرومانية « تجمدنا . (٨٧) لكن أعتقد أن فى هذا مبالغة ، فالأسلوبان القوطى والرومانى يخضعاننا لوزن ما ، ولو أنه فى كليهما يختلف عن الآخر . وهل يمكن أن نحكم على لوحات جويا وجريكو ورامبراندت بأنها جميلة إن هى لم تقدم لنا شعورا لطيفا رغم فعل «الصدمة» التى توحى بها . وإن هى لم تبعث فينا لذة حين ننظر إليها ؟ هناك ولا شك لذة ولذة . . أنواع مختلفة منها . كما أن هناك أنواعا مختلفة من الانفعالات ، وأعتقد أن بيرجسون قد أخطأ حين قال إن اهتزازات الروح ترجع إلى أى خلق فنى . « وهل يمكن أن يقال نفس الشىء عن الكتابة الموسيقية الضيقة المنتظمة الشديدة التى قدمها باخ ؟ (٨٨) . لم لا ؟ الأمر كما نذكر أمر انفعال عقلى خالص، بل وانفعال فوق العقلى . . فنى أى شىء يختلف هذا الانفعال عن عبقرية باخ ؟

مع هذا ، فإنه يكفى دفاعا عن بيرجسون . ولنأخذ المعركة لحسابنا ونعد إلى قلب المشكلة . أن يكون الفنان المصور شيئا آخر غير المصور الفوتوغرافى أمر نعرفه تماما ، « فالنموذج لا يعود إلى الظهور على اللوحة، كما يعود الرسم المشكل من الواقع . والعمل الفنى لا يمكن أن يكون قطعة قماش فحسب ، (٨٩) .

لكن ماذا يمكن أن نستنبط من هذا ؟ هو ببساطة ما نعرفه من

أن ليس هدف الفن أن يمثل مظاهر الأشياء ونواحيها العادية السطحية. فإذا ابتعد الفنان عن مصاحبة هذه المظاهر السطحية، وغير أشكال الأشياء، بل إنه إذا تخلص من كل نقلية مباشرة لما يراه أمامه، فإن هذا السلوك يعنى، لا أنه يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلى فقط، بل كذلك أنه يعبر عن حقيقة أعمق يكون قد أدركها فى مجال خارج عنه أو فى داخل قرارة نفسه. والفن — عدا عصور الانهيار — كان دائماً يهدف نحو حقيقة مصاغة فى لغة الحواس، بل إنه يتخطى حقيقة الحواس، وتطور فن التصوير الحديث لا يناقض ذلك، وهو يتميز بالرغبة فى التعبير المباشر عن عالم أكثر واقعية، عالم متداخل فى الكون وفى الفنان، عالم هو فى آن واحد وبلا انفصال محسوس وروحى.. يعبر عن هذا العالم دون الالتفاف حول التمثيل النقلى، ويعبر عنه أكثر مما ينكر العالم الخارجى. إذاً لا يهم أن نتعرف الشىء الأصلى أو لا نتعرف. ولا يهم أيضا ألا يكون «الحصان الأبيض» الذى صوره جوجان أبيض، أو أنه يرتوى بالقرب من حصان أحمر. فالحقيقة المقدسة، كما يقول كلوديل (٩٠) حقيقة — تفهم من خلال «المجال الداخلى» للمصور كما يقول رودلف، ولذا فهى تثبت وجودها أحسن مما تثبته نسخة واقعية جافة. ويقول الأستاذ بايير إنه إذا كان للفن مذهب فان هذا المذهب لن يكون شيئا آخر غير فلسفة نجاح العمل الفنى (٩١). — نعم — و — لا — لأنه: الا يمكن أن يكون الفن إلى جانب هذا فلسفة على أكبر درجة من الإخلاص؟

والفنان — كما يقول الأستاذ بايير أيضا — «لا يفكر فى أن يعرض علينا شيئا، لكن هذا الشىء ذاته يكاديرى» (٩٢). أظن أن فى هذا مبالغة واضحة، فكم من المثالين والمصورين والأدباء القصصيين والشعراء قد كرروا بألف طريقة تلك الفكرة التى قال بها فلوبير: «افقأ عينيك وأنت تنظر طويلا» لاشك أن النظر طويلا لا يكفى، فالنظرة ذاتها ليست عملا

فنيا . لكن لابد من أن تكون النظرة نقطة البدء . وإلا فلم يبق الفنان طويلا أمام نموذجه ليدرسه ؟ إن من السخرية الادعاء بأن الانطباعيين لم يغرسوا قائم لوحاتهم وسط الطبيعة ليروها رؤية أحسن ما يمكن أن تكون الرؤية .. وماهذا الادعاء إلا لأنهم فى الحقيقة اخترعوا لنا أسلوبا. والقول بأنهم مارسوا أكبر قدر من الحرية إزاء النموذج ، وبأنهم صوروا أجمل مناظرهم كاملة متكاملة داخل غرفة التصوير ، قول لا يمنع من أنهم أول الأمر قد وضعوا «الزبد فى عيونهم » كما قال رينوار . فنحن إذن لانستطيع أن نوافق على توكيد من هذا النوع : « إن الفن يتقدم أمام الواقع وقبله ويخفيه بستار، وذلك بكل وسائل سيره الداخلى ، وبكل قوى الإنتاج عنده » (٩٣) .

لقد كان الأستاذ بايير أكثر إلهاما ، مهما يكن غموض تلك الاستعارة التى استخدم فيها « المرآة » بعد كل من أفلاطون وفنشى وستندال وبروست وعلى قدر علمى ليست المرآة ستارا . . « مرآة محطمة » لاتعكس إلا بعض أجزاء . مرآة لا يعطى عليها إلا « منظرا غير مباشر » (٩٤) بالقدر الذى نريد . لكن أهى مرآة مشوهة للأشكال ؟ هذا موضوع آخر . لكن الأمر أمر نوع من المرايا السحرية بالمعنى الذى يسمى فيه بودلير الشعر « سحر استدعائى » ، أى سحر يسمح للأشكال الملموسة أن تظهر فى الحقيقة التى لاتقع تحت حواسنا . والأستاذ بايير إذ يدافع عن نفسه هو ، يضطر تماما إلى أن يعترف بهذا . فهو يقدم اعترافا يقول فيه إن الفن يمس الواقع «بومضات» ويدخل فى الموضوع « لحظة » وإن الفن العبقرى خاصة يتعدى عن طريق « غطسة » سريعة وسائل الفن (٩٥) . وإذا سمح لنا أن نعتبر الفن العبقرى هذا بمثابة النموذج الأعلى لكل فن صحيح ، فإننا لانطلب أكثر من ذلك . ولم يكن بيرجسون نفسه يعتقد أن القريحة، سواء أكانت فلسفية أم جمالية ، هى خبز كل يوم .

المؤكـد أن الفن يتضمن الاصطناع ، وذلك بنسبة متغايرة طبعا ، فالاصطناع فى قصيدة مديح عابرة يختلف عنه فى ديوان « الليالى » لموسيه ، وهو ليس بعينه فى التصـوير الزخرفى والتصوير المنزلى ، أولدى فيرونيز وأوديلون ريدون إذاً الأمر أن نعرف هنا ما إذا كان الاصطناع فى أى عمل فنى عظيم حقا هو طريق الإخلاص للحقيقة والواقع . ألا تقاس قيمة عمل فنى ما – بقدر النجاح فى التنفيذ – بالتجربة الروحية المحمل بها وبالضرورة الداخلية التى ينبع منها،وبخصب الرؤية التى يقدمها– وباختصار بوزنه الواقعى ؟ إن الفنان ساحر لـكنه ليس حاويا أو بهلوانا ، ولا يرمى عمله إلى ذر الرماد فى الأعين أو إلى إظهار «مظهر» واه تافه ، أو إلى تجميع علاقات لاسند لها . وإذاكان الفنان يبحث فى تنظيم « تأثيرات » فهو يفعل هذا ليقول شيئا،حتى وهو يجهل ما سوف يقول . هل يصبح الشعر إذا مجرد لعبة لفظية ... ويصبح أى متحف تصوير نوعا من متحف شمع ؟

ما من شك فى أن « الأنا الفنانة ليست هى بعينها الأنا العميقة » كما يدعى بهذا بيرجسون على الأقل . ماهى إذاً ؟ إنها أحيانا « أنا » ميتا فيزيقة – نحن نقر هذا – وأحيانا « أنا » مشعوذة (٩٦) . إن هذه كلمة فاتت الأستاذ بايير ، إنى واثق من ذلك . أيمكن أن يكون رامبراندت وشاردان ودوميه وفان جوخ وسيزان مشعوذون بسبب مهارتهم الفائقة ؟ هل يمكن أن يكون جيرود وكوكتو وبيكاسو كذلك لأنهم نظروا إلى ما فوق الواقع؟ إننا لن نوجه إليهم هذه السبة . إن حياة الفن بالنسبة للجميع تقريبا مجازفة خطيرة للغاية ، تحمل فى طياتها أحيانا بطولة كبرى بحيث تقضى على هذه السبة.أعد قراءة رسائل لشـاعر شاب تلك الرسائل الشهيرة التى كتبها ريلكه . هل تموت إن أنت منعت من الـكتابة؟ سل نفسك فى أشد لحظات الليل سكونا : أمضطر أنا إلى أن أكـتب ؟ واحفر فى نفسك لتصل إلى أعمق الرد . فإن كان هذا الرد بالإيجاب ، وإن أنت استطعت أن تقاوم

مثل هذا السؤال الخطير بقوة وساطة وتقول : «يجب على ... » إن فعلت هذا فاشرع فى بناء حياتك تبعا لهذه الضرورة ، ويجب أن تصبح حياتك هذه – إلى أشد اللحظات خمولا وأكثرها فراغا – علامة وشاهدا على مثل هذا الدفع . هنا اقترب من الطبيعة . . . (٩٧) . أين أثر الشعوذة فى هذا كله من فضلك ؟

إن الحجج التى نعارض بها الأستاذ بايير تصلح من باب أولى لتنفيذ آراء مالرو وأنصاره ، وذلك أن الفن فى نظرهم انتصار لأسلوب وممارسة له وليس تعبيراً عن رؤية إطلاقا . فهم بهذا يرفضون الصيغة التى قال بها بروست من حيث « إن الأسلوب بالنسبة للأديب وللمصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فنى ، بل هو خاصة من خواص الرؤية (٩٨) . ونحن نقر رأيهم هذا تماما ، بل ولقد أثبتنا بأنفسنا أن الأسلوب باعتباره خاصة للرؤية قول غير كاف . فمهما يكن الحدس جديداً فهى عديمة القيمة إن لم تتجسد فى الأشكال . وحيث لا يوجد الأسلوب أو وسيلة التنفيذ ، لا يوجد الفن . فهل نستنتج من هذا كما يفعل مالروأن « الرؤية فى خدمة الأسلوب » لدرجة يحدد فيها الأسلوب للرؤية ؟ إن المثل الذى استعرناه حالا من بروست لا يسمح بهذا أبداً . مؤكد أن النص الأول من الجزء الخاص بأزهار الشوك فى قصة جان سانتى (لبروست) لا يتمتع بنفس التدفق ولا بنفس الإتقان الموجود فى النص النهائى من قصة صوب بيت سوان . ومع هذا فبين الحالتين – أى بين مغزى النصين – مرت خمسة عشر عاما ظل بروست يعمل خلالها . . . . وبعدها ولد فنان (٩٩) لكن هل يدل هذا على أن الرؤية البدائية لم تكن قد استمرت فى الباء لدى مؤلف سوان ؟ العكس هو الصحيح ؛ فقد تعلم بروست مهنته بين عامى ١٨٩٨ ، ١٩١٣، وخلق أسلوبه هو ، وحسن آلته الموسيقية وشدكمانه . ولكن لم كل هذا يا إلهى ؟ إن لم يكن لأنه أراد أن يكون قادراً على التعبير عن « رؤيته هو ؟ » .

وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا فحسب ، ولا هو خاصة للرؤية فحسب ، بل هو كلاهما فى آن واحد ، مادام الأسلوب الأصيل وسيلة لترجمة إدراك أصلى للحقيقة الداخلية أو الخارجية . من أين يأتى انحطاط العمل المقلد ، الذى يندد به مالرو، إن لم يكن من حيث كونه نوعا من جسد دون روح ، أو طريقة كتابة أو تصوير لا تبرر صحة طريقة الإحساس أو التفكير ، أو شكلا لن يستمر الوجدان الحى فى ملء فراغه أو منحه الحياة ؟ وكيف نستطيع أن نعرف السبب الذى من أجله يعذب الفنان نفسه كل هذا العذاب (وهذه فكرة أساسية عن مالرو) لكى يقطع بين نفسه وبين طريقة التنفيذ التى اتبعها سابقوه ، ولكى يخلق طريقته هو ، كيف إن لم يكن لديه شىء يقوله ولم يسبق أن قاله أحد غيره ؟ إن هذا الانفصال بين الفنان وسابقيه ، كما أفهمها ، توكيد لشخصيته . لكن أليست الشخصية أقرب ما تكون ، أو أبعد ما تكون عن الحقائق ، أو سابقة لها ؟ يقول مالرو قولا رائعا حين يتساءل : إلى كم من الأيام يحتاج الفنان لكى يكتب بنغم صوته هو؟(١٠٠) لكن ما الصوت إلا صدى النفس الذى تكشف فيه هذه النفس وتعبر عن نفسها من خلاله ، إن بيت شعر يكتبه لافونتين أو لامارتين ، أو جملة يكتبها سان سيمون أو شاتوبريان أو مالرو أو آية من آيات كلوديل عبارة عن تنفس لأفكارهم ، وإن صح القول ، بمثابة ، الايقاع الحى . . . يقول ج. شاردان إن الأسلوب هو النغم، والنغم يأتى من الأعماق ... إنه الصوت المميز للتربة الداخلية الخاصة .

وسواء رضينا أم لم نرض ، فنحن منساقون من جديد نحو بيرجسون فى بحث الجوهر . على أن مالرو ليس بعيدا عن هذا الجوهر . كما يتصور البعض ، فهو يقول : « إن كل فن تعبير عن عاطفة أساسية للفنان إزاء العالم ، يكتسبها فى بطء (١٠١) ، ذلك أننا نجد رسما تخطيطيا أوليا » يلازم الفنان المبدع ويومىء إلى التجسد فى صورة جديدة . « فهذا

النداء الذى يطلقه النفير الرومانى أسفل الكوليزيه الذى استقى منه كورنى أحسن ما استقى والذى نعرف من خلاله أحسن ما كتب ، وسعف النخيل الذى كانت أبيات شعر راسين تميل تحته . . وكورنى وراسين لم يفعلا إلا أنهما أخلصا لهذا النفير وذاك السعف فحسب . وعند فيكتور هوجو ، يلاحظ أن هذه القوافى دور جزء من أجزاء فرقة موسيقية - أوكسترا - وتأخذ الكلمات فى التحمس لتلحق بهذا الوزن المنتظم ، لأن هذا الوزن غير مرتبط بها (١٠٢) ونفس الشيء يحدث عند المصورين « إن مخطط كلى (Klee) خط هش حاد على قائم غير منتظم وهو خط الرسوم اليدوية لدى القدماء . ومخطط كورو وشاردان وفرمير تبسيط فى التناسق ومصيدة مضيئة (١٠٣) . إذاً . . هذا مخطط الأولى الذى يستجيب إلى العاطفة الأساسية للفنان إزاء العالم. ألا يحوى فى بذوره الأولى « رؤيته » الخاصة للأشياء وللحياة وللإنسان ؟ ألا يشبه المخطط الديناميكى الذى تحدث عنه بيرجسون كما يشبه الأخ أخاه ذلك النهج الذى يخرج من الوجدان الإبداعى ليكون مجهودا للتعبير عنه فى دقة ؟ ماذا يعنى هذا المخطط الإيحائى الذى يدين به الفنان لكونه « مخلصا فى بساطة اللهم إلا أن إرادة الانفصال والتوصل إلى الأسلوب شيئان تتحكم فيهما الرؤية » .

ويرى « جيد » أن الأعمال الفنية الكبرى إنما تطفو بجلدها حينما يغرق الزمن كل شيء . ومالرو يرى بدوره ولا يرى فى أيامنا هذه التى ماتت فيها « الأساطير القديمة » التى أوحت أصلا بالأعمال الفنية . . فى تمثال عذراء رومانى مثلا ، أو تمثال بوذا أو أى تمثال « سومرى » إلا « تحفا » . ويرى آخرون غير جيد وفاليرى أن نظريات بروست قد أصبحت عتيقة إلى حد ما ، وأنها لم تعد ذات قيمة كبرى اليوم إلا بفضل أسلوبه (١٠٤) لكن كيف لا نهتم إلا بالأسلوب ؟ إن الاسلوب بالقدر الذى يترجم به موقفا وجوديا أو نعبر به عن رؤية معينة (وهو نفس الشيء) يتضامن

مع المعنى لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلا وهو يشارك على الأقل فى هذا الموقف أو تلك الرؤية ولو لمدة لمحة توافقية بسيطة. ولقد كان أول من قدم الدليل على هذا ، وهو الذى لا يحب من الأعمال التصويرية التى أنتجها عصر النهضة إلا القليل على وجه الاستثناء ، فرغم أن الأعمال الفنية الكبرى تحتفظ فى هذا « بالإهاب الخارجى » لها ، فإنها لا ترجع فى عظمتها إلى « العاطفة الرئيسية بإزاء العالم » ؛ لأن هذه العاطفة عاطفة مؤلفيها ، لا عاطفة العالم . لماذا يعلى ويكبر مالرو إذاً القناع الزنجى ويحمله قلقه النفسى !!! إلا لأنه يكتشف له — أو يمنحه — معنى « لا يمكن لأحد من معاصرى نابليون الثالث أن يمنحه له ؟ إن أسلوب بروست ما كان ليوجد دون رسالة حملها بروست . . وما كان له أن يوجد إلا لأن أسلوبه هذا يتمارض مع أسلوب كل من سبقوه . ولأن هذا الأسلوب يصطبغ بالحياة لسبب واحد هو أنه يؤدى إلى اختراع أشكال متباينة جديدة» (١٠٥) إنه حى بحياة الوجدان الذى يكسوه بكساء متقن و « على المقاس » الكساء الذى نضطر إلى الموافقة عليه رغم المعارضات . اذ يقال إن فن بروست لا يهدف إلا إلى أن ينقش فى المادة اللفظية تدفق الحياة الداخلية مادام مخططه الأولى هو الصلة التى طالما أهملت قيمتها بين الحواس والمشاعر التى تثيرها أو تنتجها (١٠٦) أليست النظريات والأفكار ، أو بدقة أكبر الجزء الهام من رؤية بروست ، هى التى تنسج داخل الأسلوب نفسه ؟ .

منذ بدأنا هذا البحث ونحن نربط الجمال بالكائن ، وبالتالى نربط علم القيمة بعلم الوجود . لكن كان هذا الربط فى نظر الأستاذ بايير مبعث أسف ولعنة ، فهو يرى أن مثل هذا الازدواج يعرض استقلال الفن للخطر ، ويضع دقة الحكم الجمالى وحق الإنسان فى تقرير القيم موضع الشك والاحتقار . لكننا نرد على ذلك بقولنا : إن الجمال ذاته ليس احتكاراً للفن ، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد إنسانى . فكل ماهو جميل فى الطبيعة يتقدم

لنا كخام ونسبة تنسب إلى الكائنات. الطبيعية ونحن نستطيع لذلك أن نبعث بالأستاذ باير إلى الأستاذ سوريو ليعلمه أن الأعمال الفنية لا تدين بهيبتها إلا لرتبة السمو بوجودها، أقصد القوة والتماسك وضرورة الوجود التى تضعها فى الكائن وتخلق وجودها وما فوق وجودها، فهكذا لا يمكن للقيمة أن تنكر الكائن، وفى حالة الجمال الفنى وفى حالة الجمال الطبيعى على السواء، لأن هذه القيمة تقوم على الوجود وتختلط به. فكلما كان هناك جمال كان ثمة وجود أما القبح فهو عدم الوجود بالنسبة للكائن، والقبح المطلق هو العدم المطلق؛ إذ لا يمكن أن تكون لشىء ما قيمة بالنسبة إلى — أقصد إذا كنت أهتم بهذا الشىء — إلا إذا كان ذلك الشىء يستجيب لرغبة أو إرادة أو أمنية عندى. ومع هذا فليست هذه الأمنية هى التى تخلق القيمة بل هى التى تتعرفها وتتعرف نفسها فيها، وتستقبلها وتمتلكها لنفسها. بهذا وبهذا فقط يمكن أن نفسر ظاهرة «خيبة الأمل»: فإننى حين أنتظر من شىء أن يبتلعنى ثم لا أجد فيه إلا عظاما خاوية، أبقى جائعا، وما طعم الجميل إلا شكل من أشكال هذه الأمنية. وهو حب الكائن حين ننظر إليه باعتباره يستحق النظر إليه، أى حين نصوره لأنفسنا بصفته قادرا على إشباع العقل والحواس.

وقد يسألنا الأستاذ باير إذن ما فائدة الفن والفنانين. ولم يحس الإنسان لحاجته لإبداع الجمال؟ ذلك أنه مادام الجمال خاصية للكائن، فهو يمنح ويولد مع الكائن: ولذا فإن الشىء لم يصبح فى حاجة للكشف عنه ولن يصبح فى حاجة إلى صنعه (١٠٧) لأنه قائم فعلا. وما كان هناك مكان للنشاط الفنى ونظرية توصى بتأمل الطبيعة. ونحن نرد على هذا بقولنا إن معنى ذلك القول أننا ننسى أن الكائن — أو بالأحرى الكائنات الملموسة الموجودة — تقبل عدداً كبيراً، أو كما كبيرا من التحسينات. وهى حين توجد لا ترض طموحنا على السواء، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان تجر إحداهما

الأخرى دون أن تتعارض : فمن ناحية ، نجد أن من الضرورى استخلاص ما يتضمنه الشيء من كيان وجمال، ومن ناحية أخرى يجب أن يضيف الفنان إلى هذا الجمال وذاك الكائن شيئا ، وأن يضع فى العمل الفنى ما هو غير موجود فى النموذج الطبيعى، أو يوضع ماهو موجود وغير مرئى فيه . ومن هنا نقول : إن عالم الفن لا يتعارض مع عالم الطبيعة ، بل هو امتداد له ، يستند إليه ويكشف عن كنوزه ، ويعمل على السعى إلى النجاح ، أكثر وأحسن منه، بمعنى أنه يسعى إلى تعديه وتخطيه وتنفيذ وعوده التى لم ينفذها هو بالتمام . إن هناك بعض النصوص التى كتبها بيرجسون لا تنكر مثل هذا التفسير ، وبذلك فإن من الصحيح أن نقاء الإدراك الحسى لا يمكن أن يكون وحده قاعدة جمالية كافية ، لأنه يخضع الكائن الذى يجب إدراكه بلاشك والذى يجب بالإضافه إلى هذا أيضا تقويته وترقيته . فالمبدأ الرئيسى إذا فى كل شيء هو أن هذا الطموح مهما يكن الإسم الذى يطلق عليه ، هو الذى يصنع الفنان ، كما يصنع العالم والبطل والفيلسوف وهى التى تشكل أعمق مافى أعماق الـ « أنا » .

المعرفة الجمالية

لم يكن من المستحيل، مهما قيل، إيجاد العلاقة بين دور الفن فى الكشف عن الواقع والوسائل التى يستخدمها العمل الفنى بعد أن يكتمل فى جذب الرائى له (١٠٨) ولقد كان من الضرورى أن نرتفع حتى نصل إلى فكرة عليا نتخطى بها التردد بين الكشف عن الواقع ووسائل جذب الرائى فكرة تسمح بالتوفيق بين البحوث الصحيحة ذات التناقض الظاهرى فيما بينها . فالحقيقة أن أصالة الفن تنبع من أنه رؤية وإبداع فى وقت واحد فالفنان — وهو رجل مغرم بالطبيعة إلى درجة كبيرة جدا — رجل معجب بجمال

الدنيا ، وحساس إزاء أقل ما يقدمه الواقع ، يعتبر فى نفس الوقت رجلا يعيد خلق الطبيعة، ويصنع الأشياء الموجودة بذاتها ولذاتها ، ويبنى عالما على هامش الحقيقة الواقعية ، فإذا كانت هناك إذن معرفة جمالية فهى من نوع خاص جدا يجدر بنا أن نحدد خطوطها المميزة لها .

تلك المعرفة الجمالية هى قبل كل شىء معرفة شاعرية إن نحن استخدمنا تعبيرماريتان ، او هى معرفة الفنية الشاعرية إن نحن استخدمنا تعبير الأستاذ جيلسون ، ولنفهم ذلك طبقا للأصل اللغوى لهاتين الكلمتين : شاعرية Poétique لدى ماريتان ، أو فنية شاعرية Poiétique لدى جيلسون ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط الإبداعى الذى لا يمكن ممارسته إلا فى الإبداع وفى طريق العمل الفنى الذى يتولد عنه ، هذا مالا يبدى الفلاسفة المحدثون استعداداً كبيراً لقبوله. فالمعرفة عندهم «تعرف» ولا تفعل شيئا من ذاتها وبذلك فإن فلسفة الوجود التى طبقناها وندين بها تبدو هنا على عكس هذا الرأى ولكنها توضح لنا ولهم الشىء الكثير. فكما أن الوجود الإلهى فى الله هو العلة الحقيقية لوجود المخلوق الذى يمنحه الخالق وجوده ومفهومه فى نفس الوقت ، فإن الصورة الشبيهة بالخالق ، — نقصد صورة الإنسان هى الحقيقة القائمة للكائن الذى يتبعه العمل المفروض عمله فى آن واحد ودون انفصال،ويتبعه أيضا حب الخير الذى يمكن أن «يكون»والإرادة فى جعله كائنا والقدرة المنظمة تنظيما حسنا لجعله موجودا(١٠٩)وهكذا فإن الامر لايمكن أن يكون أبدا ، كما يفترض الأستاد بايير أمر «رؤية» تسبق الفعل ، كما يسبق النموذج الصورة المنقولة عنه . ولن تكون المعرفة الشعرية سابقة للنشاط الإبداعى ، بل هى داخلة فيه ، مشتركة واياه ماديا فى التحرك نحو العمل الفنى » . وليست هذه المعرفة شيئاً آخر غير « الصفة الخاصة لهذه النواة الروحية التى كان القدامى يسمونها « فكرة »

العمل ، أى الفكرة الصانعة أو العاملة، يقصدون بهذا معنى عميقا يبعث الحياة فى الصورة الخارجية »(١١٠)،

وهذا الضم الوثيق بين الرؤية والفعل يميز المعرفة الجمالية تمييزا جذريا عن المعرفة العلمية ، « فق حالة العلوم — هكذا يقول ماريتان تختص الوظيفة الإبداعية للجوهر العقلى فى داخل العقل بإنتاج مذاهب وأحكام وتبريرات نعرف الأشياء عن طريقها وتصبح الوظيفة الإبداعية تابعة لوظيفة المعرفة . أما فى حالة الفن ، فعلى عكس هذا ، تكون وظيفة الجوهر العقلى من حيث المعرفة تابعة تبعية كلية للوظيفة الإبداعية . فالجوهر العقلى يعرف بقصد الإبداع ، وإذا كانت المعرفة الفنية تدخل فى هذا ، فذلك لكى يستطيع العمل الفنى أن يتم ويصبح العمل ثمرة إبداعية العقل . تلك الإبداعية التى جعلت لتوجد خارج الروح »(١١١) ومن وجهة النظر هذه ، تصبح المعرفة الجمالية أكثر شبها بالمعرفة العلمية أو الصناعة اليدوية ، لأن هذه الأخيرة تتميز بوجدانات تتفتح عند الاتصال بالمادة وتتطلب تشكيل هذه المادة ؛ ذلك لأن الصناعة اليدوية ليست مجرد تطبيق لقوانين نظرية ، ولأن الصانع الفنى يقوم هو أيضا باختراع شيء ، ولكنه لا يخترع إلا حين يعمل، كالفنان الذى لا يجد ما يبحث عنه إلا حين يبدأ تنفيذ عمله الفنى . والبحث الذى يقوم به الصانع الفنى — وقد قلنا هذا من قبل — « بحث حى معبر .. بحث عن مشروعاته وأفكاره من خلال حركات مرسومة رسما تقريبيا ، أى بحث يفترض تحركات تقوم بها الأيدى فى الزمن والمكان بطريق مباشر أو غير مباشر ، لتجميع العناصر فى مواضعها » (١١٢) .

وقد يكون من الخطأ أيضا الاعتقاد بأن الفنان يعبر عن نفسه لكى يبدع ، أو بأنه يبدع ليعبر عن نفسه . والحقيقة أنه يعبر عن نفسه عن طريق الإبداع ويبدع عن طريق التعبير عن نفسه ، ورؤيته لنفسه وللأشياء ليست بداية يبدأ منها أصلا ، بل هى نهاية العملية التى تهدف إلى أن تخلق عملا

فنيا . ألم نلاحظ فى أغلب الأحيان أن كل مشروع فنى كان فى بداية الأمر بحثا فى الذات ؟ يقول جوته: «إننا غامضون بالنسبة لأنفسنا ! » . والعملية التى يقوم بها الفنان عملية هدفها ونهايتها القضاء على هذا الغموض بعض الشىء . ويرد دريولا روشيل على هذا السؤال : لماذا تكتب . ؟ بقوله : « لأرى رؤية أوضح . ولأرى نفسى رؤية أوضح كذلك». ولا فرق بهذا الصدد بين الأدب الشخصى والأدب اللاشخصى إذ يصرح جوليان جرين بقوله : « يجب أن أكتب قصصى ومقطوعاتى لكى أكتشف ما يحدث فى نفسى » . وشاعرية العواطف الشخصية ليست هى الشىء الوحيد الذى يهدف إليه ريفردى حين يقول : « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلى » . وأعماله تمثل « كشفا يقوم به عن نفسه ولنفسه وللآخرين فى آن واحد » (١١٣) . هذه الرحلة داخل النفس لا تخص الأدباء وحدهم، ولا يقوم بها الشعراء وحدهم ، كما يشهد على ذلك خطاب كتبه المصور جوجان يقول فيه : « إنى أشعر بحاجة — لا لأن أذهب مسافة أبعد مما سبق فيما سبق أن أعددت — بل لأن أجد شيئا أبعد . . . أشعر به ولم أعبر عنه بعد . . وآمل أن تروا هذا الشتاء شخصا جديدا جدا اسمه جوجان . . والذى أريد معرفته هو ركن من نفسى مازال غير معروف » (١١٤) .

لقد قاربنا بين المعرفة الجمالية والمعرفة الصناعية اليدوية . . ولكنهما لا يستطيعان أن يسيرا معاً مدة طويلة ، لأن الفكرة اليدوية تغطس فى المادة، لكنها تغطس فيها لتسيطر عليها ، وهى تستخدمها لهذا الغرض كما يتضح فى رسوم يقوم بها مهندس ، أو فى الخطوط المجردة التى نراها فى المنطق المذهبى . أما الفكرة الفنية فهى لا تفعل هذا، لأنها غير قابلة للتشكل على صورة أفكار أو أقوال . وهذا هو السبب فى أنها رفع لمستوى الروحية فى شكل ملموس ، ولأنها تعبر عن نفسها فى المحسوس وبشكل لذة محسوسة

(١١٥) هذا قول ماريان : إن الحدس أو الانفعال الإبداعي فهم غامض للأنا وللأشياء معاً في معرفة تتم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تثمر ولا يتم التعبير عنها إلا في العمل الفني (١١٦) حدس أو انفعال لأن الفكرة الفنية تتولد في جذور النفس وتسبق في هذا كل تفرقة تحدث في النفس ، أي تسبق كل تقسيم للنفس إلى مايسمى « عقل » وعاطفه « وطبيعة أخلاقية » ومن هنا يكون أصل الفكرة الفنية في التجربة الحية التي تتصف بناء على ذلك بصفة الوحدة والاكتمال . إن الكلمات العادية لا تستطيع إلا أن تخون ذلك الفعل ذا البساطة غير القابلة للتقسيم والذي يتم فيما قبل أو فيما بعد العقل والعاطفة حين نريد تسمية هذا الفعل . إن أنت أردت إذاً أن تتمسك بالفكرة الفنية ، كان عليك أن تسميها معرفة على هيئة توافق روحي ، أو بالأحرى ، معرفة على هيئة تماسك وارتباط طبيعي ، أي اشتراكا وتشابها ، لأن الفنان « يعرف » العالم ويغير ما يجب تغييره بنفس الطريقة التي يعرف الرجل الفاضل الفضيلة . . ذلك الرجل لايستطيع أن يقدم تعريفا للفضيلة إن لم يكن قد درس علم الأخلاق . ومع ذلك فهو يعرف علم الأخلاق أحسن مما يعرفه أشد رجال الأخلاق علما وطلاقة حديث ، لأنه يعرفها من الداخل ، ولأنها عنده تجربة وميل وغريزة وطبيعة ثانية ، ولأنه كيف على منوالها حياته ولأنه جسدها ، ولأنه بذاته الفضيلة على وجه ما .

إن فريمون لا يرجع إلى ماقال به أرسطو والقديس توماس ، ومع هذا فإن التحليلات التي يقوم بها تتفق وتلك التي يقوم بها ماريان . وهو إذ يستعير من نيومان تعبيراته الفنية في هذا المجال ، يعرف المعرفة الشعرية بأنها معرفة واقعية لا معرفة أساسها الفكرة أو الرأي . إنه يقول : « إن المعرفة الشعرية تصل إلى الحقائق وتربط الشاعر بالحقائق . ويحدث هذا فيما وراء الأفكار والصور والعواطف والحواس ، لكن بطبيعة الحال يحدث هذا بطريق جميع هذه المناشط السطحية . ففي حين أن العلم لا يقدم لنا من موجودات الطبيعة

إلا جزئيات تقريبية فقيرة ، يقدم لنا الشعر الأشياء نفسها فى كمال مادتها وتمام جوهرها. وعندما نشعر بالصدمة الشعرية ، يحدث فينا نوع من الاتصال بالواقع، ويصبح هناك شىء ما نمتلكه ، وليس هذا الشىء حقيقة تتوجه للعقل المفكر ، بل هو الحقيقة العميقة لهذا الشىء أو ذاك ، تهز نفسنا العميقة . على ان كلمة «المعرفة» كلمة فقيرة لأنها لا تعبر عن هذا التضامن المشتعل الحى الكامل بين روحنا كاملة والواقع الذى يتقدم إليها والحق يقال إن الأمر أمر حضور أكثر منه أمر معرفة . لكن من الذى يستطيع هكذا – خارج الحب – أن يحمل العاشق إلى قلب الشخص الذى يعشقه ؟ مرة أخرى يقفز التماثل واضحا أمام أعيننا . وأسلوب أحسن العشاق – هكذا يقول كاتب إسبانى روحى – إن فى موضوع حبنا أكثر من عيشنا فى ذواتنا ، هؤلاء العشاق يتمسكون بأفكارهم ولا يعيشون فيما يأكلون وفيما يشربون أو فيما يفعلون بل يعيشون فى الشخص الذى يحبونه(*) .

إن المذهب الذى نقترحه هنا عن المعرفة الجمالية يختلف كل الاختلاف – رغم بعض المظاهر السطحية – عن نظرية الاينفهلونج(**)، أى المعايشة الشهيرة . فمبدأ الفن عند «ليبس» ولوتز وفيشر وكونسورت ، يعنى انعكاس مشاعرى فى الآخرين وترديدا عاطفيا إزاء مشاعر الآخرين، والاشتراك فى الخاصة للأشياء ، وإحياء عالم الأشياء الجامدة فى نفسى ، ويعنى اندماجا توافقيا بين العالم الخارجى والعالم الداخلى لى أنا . وتطابقا ساحريا . أو تصوفيا بين الأنا واللا أنا . . إنى أحيط نفسى بسحاب وأنا أزمجر ، وأقوم وأغرق منتصراً فى الأمواج ، وأشير إلى منبع المياه لصديق لأخبره أنى أنا . . وهاك شجرة شائكة تنظر إلى كما لو كنت ذا أخلاق فظة(١١٧) هناك من

(*) انظر صلاة وشعر من رقم ٦٢ – ٦٤ – ١٤٨ – ١٥٤ – سرد أ . دس روجاس: حياة الروح للتقدم فى ممارسة الموعظة والاتصال بالله عام ١٦٦٣ ص ١٤٣ .

(**) Einfühlung كلمة ترجمت هكذا . توافق رمزى – أو – توافق داخلى – أو شعور داخلى (القدرة على احساس من الداخل) .

يعترض بحق على تلك الغيبوبة الوحشية، قائلا بأنها ليست جمالية تماما، وبأن هذه النشوة أو ذلك السكر أو الانتشاء شيء نجده على حد سواء لدى الشاعر والحالم ومدخن الحشيش، وبأن من الضروري لكي نتمتع بالكائنات أن نقوم بعمل مضاد إزاء الكائنات إن شئنا أن نستمتع بها بدلا من أن نترك أنفسنا لها لتمتصنا وبأن التوافق بيننا وبين الأشياء يتضمن موقفا تبادليا تقفه «الأنا» و«الأنت»، ولا يتضمن هذه اللامبالاة أو تلك اللاتفرقة.

وبأن الفن عاطفة إبداع وإنشاء، وبأنه ـ أي الفن ـ لا يظهر إلا عندما ينشيء الفنان الأشكال بالقوى التي تبعث الحياة في الطبيعة ويستخلص منها عملا فنيا إذا كان ذلك الفن مشروطا بإدراك هذه القوى»(١١٨).

معارضات لها من الصحة مكان ولا شك.. لكن المذهب الذي تدين به بعيد عنها لحسن الحظ، فقد سبق أن قلنا إن الحب مفتاح التجربة الجمالية، كما أنه مفتاح التجربة الصوفية. ومع هذا فالحب كما نفهمه ليس عاطفة ضمن عواطف أخرى، بل هو الامنية الأساسية التي تحدثنا عنها والديناميكية التكوينية لكياننا، وفي نهاية المطاف، شوق الموجود إلى الموجود. والحب بالمعنى العادي لهذه الكلمة ليس إلا أحد مظاهر هذا الاتجاه، وحتى إذا فهم بهذه الطريقة فإنه لا يقضي، قدر علمي، على التمييز بين الأشخاص، بل على العكس فإن الشخص الذي أحبه، أحبه باعتباره شخصا آخر، وأريده شخصاً آخر فكيف يمكن أن أحبه إذا أصبح مندمجا في، أو إذا كان هو أنا؟ إن الوحدة في الازدواج هي تناقض الحب. لكن كبار المتصوفين يرون غير هذا: إنهم يرون أن الروح التأملية عبارة عن قطرة في محيط إلهي، لا يمكن أن تغرق فيه أو تضيع فيه أو تنسلخ عنها فرديتها. ونفس الشيء موجود في التأمل الجمالي، لأنه يجعل الفنان حاضراً في موضوع فنه. هذا مؤكد ـ على أن موضوع الفن هذا يدخل فيه، بل ويطابقه بشكل معين، والمعرفة الفنية تنتظم ولا توجد إلا بالنسبة لعمل فني، ولذا

فإنها تنزلق إلى داخل الوجدان لتفيد منه . فإذا أطلق الفنان لنفسه العنان فيها فإنه يحتفظ بشخصيته كشخصية لذاتها ولا يترك نفسه بحيث تمتلكه هى ، إلا لكى يمتلك ما يلازمه منها : هذا ما أنكره أصحاب نظرية «الإينفهلونج» أى المعايشة، وهذا ما يكفى من ناحيتنا لتنفيذ هذا «الاندماج التصوفى» الذى كان كابوس الأستاذ باير .

إنها معرفة مبدعة بطبيعتها ، معرفة تشكل شيئاً فى الكائن تشكيلا لا يقل عن كونها هى مشكلة بمعرفة الأشياء ، «وما الذى يعبر عنه وينتج العمل الفنى ، إلا مادة وكائن الذى ينتج ؟ » لكن مادة الإنسان كما نعرف ، خفية عليه ، وبالتالى فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها . إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث رنينها فى نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ، ويخرج هو معها — الكل معا — من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو يتنبأ به فى الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه وعن انفعاله (١١٩) . وبتعبير آخر فإن «الروح معروفة فى تجربة العالم ، والعالم معروف فى تجربة الروح ، معرفة لا تعرف نفسها ، إذ أنها تعرف ، لا لتعرف ، بل لتنتج » وإذا نحن سألنا مارتيان عما يتكشف بالضبط للفنان من الحقيقة الموضوعية خلال ذاتيته ، لأجاب إن أول ما يتكشف هو تجميع الأشياء فيما بينها . والحقيقة «أن الأشياء ليست ماهى فقط ، بل إنها تنتقل باستمرار فيما وراء نفسها ، وتعطى أكثر مما تمتلك ، لأن الموجة المنشطة «للعلة الأولى» تعبرها من كل جهة . وهى أحسن وأسوا من نفسها، لأن الكائن يزداد ازديادا فوق العادة ، ولأن العدم يجذب نحوه كل ما يأتى من العدم ، وهكذا فهى تتصل بعضها ببعض فيما لا نهاية من الأشكال والوسائل ، وبما لا نهاية من الأفعال والاتصالات والتوافقات والقطيعة . وهذا الاتصال فى الوجود وفى المد الروحى الذى يأتى منه الوجود هو فى نهاية الأمر ما يستقبله الشاعر ، ويحس به ، ويتألم منه ، ويستوعبه فى ليل ذاته هو ، أو يعرفه بصفته غير معروف» (١٢٠) .

والفلسفة على أى حال تكتفى بأن توضح وتبرر فى نظر العقل مافعله شعراء القرن الماضى ، مافعلوه لا ما شعروا به . « شىء عجيب مذهل . . . لا بد أن ننظر إلى الشىء الخارجى فى داخل نفوسنا . . إن المرآة العميقة المظلمة موجودة داخل الإنسان . ونحن إذ ننحنى فوق هذه البئر ، نرى العالم العظيم على مسافة بعيدة من عمق البئر فى هالة ضيقة » . ويكتب نوفاليس من ناحيته قائلا : « إن الشاعر يعيش تماما خارجا عن نفسه . وبدلا عن هذا يأتى الأشياء كلها له ، وهو فى نفس الوقت ذات وموضوع ، وروح العالم »(١٢١). ويستخدم بودلير نفس الألفاظ ليصف نفس الظاهرة، فيقول: « إن الفن سحر إلهامى يحوى الذات والموضوع فى آن واحد ، إنه يحوى العالم الخارجى بالنسبة للفنان ، والفنان نفسه »(١٢٢) . « والشاعر يتمتع بذلك الامتياز الذى لا يقارن ، حيث يستطيع حسب رغبته أن يكون هو بنفسه هو وغيره . وكتلك الأرواح الجائلة التى تبحث عن جسد ، تجده يدخل حين يريد فى شخص كل منا ، فبالنسبة له يكون كل شىء فارغا مستعدا لاستقباله . وإن كانت هناك أماكن معينة تبدو له مغلقة ، فمعنى هذا أنها فى نظره لا تستحق زيارته »(١٢٣) . امتياز أساسه التقابلات الموجودة فعلا فى الطبيعة والتى لا يستطيع كشفها إلا القليل من الناس . « إن كل شىء سواء أكان شكلا أو حركة أو عدداً أو لونا أو عطرا، كل شىء فى الروحى وفى الطبيعى على السواء ، له مغزاه ، المتبادل والمتقابل . . ولقد سبق أن ترجم « لافاتار » المعنى الروحى للإطار الخارجى للشكل والحجم ، فإن نحن توسعنا فى تطبيق هذا لوصلنا إلى تلك الحقيقة التى تؤكد بأن كل شىء « هيروغلفى » . . ونحن نعرف أن الرموز ليست غامضة إلا بطريقة نسبية ، أى طبقا لنقائها وحسن نية النفوس أو وضوح فكرها . . إذاً ماهو الشاعر . . إن لم يكن مترجما وحلالا للرموز ؟ ما من استعارة أو مقارنة أو صفة ، لدى أعاظم الشعراء ، إلا وكانت ذات تكيف رياضى مضبوط ، لأن هذه الاستعارات والمقارنات والصفات مستقاة من المنبع الذى لا ينضب ،

منبع التماثل العالمى ، ولأن من المستحيل أن تستق من مكان آخر»(١٢٤).

لقد حذرنا بودلير من هذا : لقد قال إن المعرفة الجمالية نقيض المعرفة العادية . إنها معرفة رمزية . فإن غاب الرمز غاب الفن . ألا يفترض العمل الفنى تقابلا طبيعيا غير تقليدى بين الشكل الملموس والموضوع الذى يرمز إليه ؟ أليس هو علامة يكون فيها الشىء الذى يعطى المعنى ، والشىء المعنى كلاهما واحد ؟ لكن ماذا يعنى العمل الفنى ؟ من المهم بهذا الصدد أن نميز بين نوعين من الرموز : الأول هو الذى نستطيع تسميته ، كما فعل «ميترلنك» « رمز القول المقصود » : ذلك الذى يبدأ من المجردات ، ويعمل على كساء الإنسانية بهذه المجردات ، وهو أقرب ما يمكن أن يكون من الرمز المجازى. وقصة «فاوست الثانى » وبعض قصص جوته الأخرى رمزية بهذا المعنى . أما النوع الثانى من الرمز فهو بالأحرى لا شعورى ، يحدث دون قصد الشاعر ، وغالبا رغما عنه ، ليذهب دائما تقريبا إلى ما بعد تفكيره » ونجد له أمثلة عند ايشيل وشكسبير وكل إبداع عبقرى . والرمز بمفهومه هذا ليس من اختراع الفنان ، بل هو قوة من قوى الطبيعة أو بالأصح ترديد صوتى لقوى الطبيعة التى تجرى فى نفس الفنان من الأركان الأربعة للعالم ، ومن هنا كانت قوة الإلهام الخارقة التى تتصف بها . والشاعر مثله مثل الحطاب يضرب ببلطته ، وكل ضربة منه « تنادى قوة الجاذبية الأرضية كلها لمعاونتها » ، يعبر عن نفسه رمزيا ، « فتعمل الأرض كلها معه » ، ويندمج بفضل الرمز « فى النظام الغامض الأبدى للأشياء » و « توجد كل حركة من حركات فكره ، تضاعفها قوة جاذبية الفكرة الوحيدة الأبدية » . وقد كان فيكتور هوجو يقــول إن الشاعر « صدى رنان » ، فهل يشعر الصدى بكل الأصوات التى يضاعفها ؟ إن الرمز لا يصاغ أكثر من ذلك فى نفس الفنان المبدع الذى لن يعرف أبدا كل ما وضعه فى عمله

الفنى . لكن « أنقى الرموز أيضا ربما كان الذى يجرى دون علمه بل وضد مقاصده » (١٢٥) .

وتزدهر «الاستعارة» على شجرة الرمز ، وما الرمز فى إجماله إلا المشاعر العميقة التى ينبع منها العمل الفنى « فعندما يكون الشاعر قد بعث الفجر ذا الأصابع الوردية ، يكون قد أبدع عن طريق التقريب التعسفى ، وهو مع هذا تقريب مضبوط ضبطا غامضا . . أبدع صورة تحرك المشاعر رغم أنها لا حقيقية ولا واقعية ، ورغم أنها لا تقع تحت سيطرة الحواس : صورة تحرك المشاعر لأنها تفوز برضا العقل رضا مباشرا ، دون تحفظ . ومهما تكن الدهشة المنطوية عليها . ومهما تكن العناصر والأشياء المشتركة فى هذا فإن مبدأ الحركة الشعرية كله قائم هنا فيها » (١٢٦) . .

من هذا يتضح أن القيمة الكبرى التى تتمتع بها «الاستعارة» إذاً تتأتى من أنها تفتح « أبواب الاتصال ، بين عالمين جرت العادة على اعتبارهما منفصلين . ويؤكد عالم السينما جان ابشتاين أنها « نظرية رياضية نقفز فيها من القرض إلى الإثبات دون واسطة » . هذا صحيح ولذا فهى تبعث فيها الإعجاب والدهشة بقدر ابتعاد الحقائق التى أدركت فيها النفس تلك العلاقات « فى قفزة الخيال التى تشبه قفزة الحصان » (١٢٧) وهذه العلاقات غير المتوقعة تدهشنا بفضل توافقنا وإياها ، وتكشف لنا عن ناحية لا يشك فيها من نواحى الأشياء ، تلك الأشياء التى لا نراها ولا ننظر إليها ولكنها موجودة أمامنا . . . نأتى فجأة . فبفضل الصورة الاستعارية إذاً يصبح ما كان غائبا حاضراً ويقول آلان فى هذا : « إن الشعر الصحيح لا يصف إلا قليلا وبطريق غير مباشر ، وغالبا عن طريق استعارات جزئية ، مثل « راع ــ قمة عالية ، أو سطح منزل هادىء » . . لكن الشعر الحقيقى يظهر فى الحال شيئا . . وليس الأمر أننا نرى ، لأن هذا الشىء يشبه وميض الضوء بل إننا

نحس فحسب بوجود هذا العالم . والإحساس بالوجود أقوى من الرؤية ، ويكاد يكون لمسا ، أو إحساسا كما لو كنا نلمس » .

والحقيقة التى تتقدم إلينا فى الرمز وفى الاستعارة ليست حقيقة المظاهر السطحية . وينجم عن ذلك أن تقع المعرفة الجمالية فى موقع مضاد للواقعية ، وأن حقيقتها ليست هى الحقيقة التى تقع تحت الحواس . والفن فى الواقع حسب القول الجميل الذى قاله « كلى » لا يقدم لنا المرئى ، بل إنه يجعل الشيء مرئيا » ولو أن الأمر أمر اتصال مباشر بمادة الأشياء المرئية أكثر منه أمر رؤية . ولذا يمكننا أن نقول — كما سبق أن قال بيرجسون — إن الفن يلحق بالواقعية ، نتيجة للسعى إلى اللاواقعية . والشعر ولا شك « يبين الأشياء المدهشة التى تحيط بنا والتى تسجلها حواسنا آليا . . يبينها عارية تحت ضوء يهزنا ويوقظنا من خمودنا » (١٢٨) . والصورة التى يقدمها الفنان أو الشاعر إذاً تتضح لنا خاطئة أو مشوهة فى حين أنها تترجم حقيقة أعمق وأكثر غموضا . فعندما يكتب فيكتور هوجو مثلا بيت شعر كهذا :

كان العطر المنعش يخرج من خصلات كثيفة من « الأسفوديل » حين يكتب هذا ، يرتكب على ما يلوح خطأ مزدوجا ، الأول أن « الأسفوديل » لا ينمو فى خصلات كثيفة ، وثانيها أن زهر « الأسفوديل » لا يعطى أية رائحة . لكن من الذى لا يشعر أن « هناك شيئا فى هذا » ؟ شيئا أغنى وأثمن وأصح من وصف دقيق يقدمه عالم فى النباتات ؟ ماذا ؟ حالة نفسية معينة من حالات الطبيعة ، إحداهما محاطة بالأخرى ، تجذب حقيقتها القلب فى الحال . أليس « الأسفوديل » هذا جميلا فى مثل هذا البيت الذى يأتى إليه الزهر ليجد لنفسه مكانا فى باقة المقاطع ، يحمل مثل هذا الاسم الجميل ؟ » (١٢٩) « ما من شيء أشد حقيقة من غير الحقيقة » هكذا كان نوديه يقول . . وليس كلام نوديه هذا بتعبير سخرية فحسب . . فبودلير كان يقول هذا

أيضا فيما يتعلق « بالديكور » المسرحى : « إن هذه الأشياء أقرب ما يمكن أن تكون من الحقيقة، لأنها غير حقيقية ، فى حين أن أغلب رسامى المناظر الوقعية كاذبون لأنهم فعلا نسوا أن يكذبوا » (١٢٠) .

وفن التصوير ، والحديث منه بالذات ، يؤكد ما يقدمه لنا الشعر من دروس ؛ فنحن لم نعد اليوم نجهل أن الحقيقة تظهر على اللوحة أحسن من ظهورها على النسخة المنقولة نقلا دقيقاً ، وهذا بفضل تأثير المعادلات التشكيلية . هذا هو موضوعها الحقيق ، الرمزى لا على درجة ، المتولد من الوجدان الذى تشتعل فيه أعماق الفنان والعالم الخارجى ، ذلك العالم وتلك الأعماق التى لا يمكن أن يكون موضوعها الصحيح إلا سندا وذريعة . إذ أن « نفس المصورين الذين يدفعوننا لإعادة اكتشاف الطبيعة ، يعلموننا أن من المستحيل أن نكون مبدعين عن طريق البحث عن نماذج طبيعية ، وبالنظر إلى الخارج ، بل إنه لكى نعيد اكتشاف الطبيعة يجب أن نبحث فى نفوسنا عن تلك القوانين الكبرى التى لا تكتب فى الفن أيضا والشىء الذى يعكسه المصور على لوحته — حتى حين يصور قيثارة أو إناء للمربى — هو ثمرة تجربته الشخصية الخاصة » . وسواء أكان مايصوره هذا تمثيليا أم غير تمثيلى، فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هى، بل يقصد حقيقة تتخطى حقيقة الحواس ، حقيقة « تختفى فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته » . . وهو هنا لا يبحث عن الخطوط التحديدية الخارجية للأشياء ، بل إنه يدرك ميزانها النغمى عقلا . فها هو ذا «ماتيس» يرى ورقة من أوراق شجر البلوط ، فيرسمها ، ويكون الرسم مضبوطا أول الأمر ، ثم يزداد واقعية تدريجيا كلما تزايدت التخطيطات . . بحيث يرسم فى نهاية الأمر غريزيا تلك التموجات التى تصبح بالنسبة لورقة البلوط كالنفس بالنسبة للجسد ... تصبح فى آن واحد شكلا وجوهرا . هذا وزن يعيش فيه

ويضمه ويمتلكه هو . وهو يلاحظ أن هذا « يأتى من ذاته ، ومن داخل ذاته ، كما تأتى الصلاة » (١٣١) .

إن المعرفة الجمالية كشف عن الإنسان وعن الأشياء فى واقعها العميق الذاتى ، وفى أشد علاقاتها خصوصية . . ولذا فهى تسمح لنا بأن نتنبأ بما وراء الأشياء والإنسان . ولم يخطىء بيتهوفن حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق ، ولم يكن الرومانتيكيون الألمان على خطأ تماما حين قالوا بأن الشعر يميل نحو الميتافيزيقا ألم نثبت أن كل عمل فنى عظيم يعكس موقف مؤلفه حيال الوجود ، ولو عن طريق الأسلوب ؟ يقول لنا ريفردى « إن قيمة القصيدة تأتى اتفاقا مع الاتصال المؤلم بين الشاعر ومصيره » (١٣٢) . بحيث نكاد نعترف بأن القصيدة تحوى فلسفة فى أولى مراحلها ، ولكن بكل قوتها وحقيقتها . فهناك من قبيل المثال فحسب فلسفة هامات والملك لير ، وفلسفة « حذاء الحرير الستان » وفلسفة « الجبانة البحرية » . أما عن المملكة الغامضة ، فإن كلا منا يتصورها تبعا لما يؤمن به ولما يلازمه من صور وآراء وأفكار ، وكذا تبعا للنغمة التى تلقاها ، ويؤكد كل الشعراء مع ذلك أن وظيفة الفن هى توصيلنا إلى هذه المملكة الغامضة ، أو على الأقل إلى مدخلها صدقوا نوفالبس فى هذا . « إن العالم العلوى أقرب إلينا مما نتصوره عادة . وحتى فى هذه الدنيا ، نعيش فى هذا العالم العلوى ونراه مختلطا بنسيج طبيعتنا الأرضية » (١٣٣) .

صدقوا بودلير فى هذا : « إن كل شاعر غنائى يعمل حتما بحكم طبيعته للعودة إلى الجنة المفقودة » (١٣٤) وصدقوا فى هذا أبولينير : ليس الشعراء رجال الجمال فحسب ، بل هم كذلك وخاصة رجال الحقيقة بقدر نفاذهم للمجهول » (١٣٥) . وصدقوا كوكتو فى هذا : « إن الشعر يمنح العيش لمن يشعر به فى غثيان . وهذا الغثيان المعنوى يأتى من الموت ، والموت قلب الجن من الحياة . افترضوا نصا لا نستطيع معرفة بقيته لأنه مطبوع فى ظهر

صفحة لانستطيع قراءتها إلا إذ قلبناها . هذا الظهر (ظهر الورقة) الغامض يحفر حول أفعالنا وأقوالنا وأقل تحركاتنا فراغا يبعث الدوائر فى النفس كما تبعث بعض الأفاريز الدوار إلى القلب ، والشعر يقوى هذا الدوار ويخلطه بالمناظر الطبيعية وبالحب والنوم وبملذاتنا إن الشاعر لا يحلم ، بل إنه يحسب عددا ، لكنه يسير على رمال متحركة وتنغرس ساقه أحيانا فى الموت » (١٣٦)

أيمكن أن يكن الفن إذن قمة الفلسفة ؟ وهل تستطيع المعرفة الجمالية أن تنافس المعرفة الفلسفية ، وأن ترتفع فوقها ؟ أبدا . فلقد قيل إن الشعر « شىء غير الميتافيزيقا ، لأنه « قبل كل شىء أغنية » (١٣٧) وقد لا يذهب شعراء اليوم إلى نفس الخلط الذى وقع فيه الرومانتيكيون، فالشعر كما يقول سوبرفيل : « لاعلاقة له بالتفكير ، بل مهمته هى أن يعطى عن التفكير مرادفا ويثير فينا الحنين إليه »(١٣٨) وكوكتو يميز ما يحسن التمييز فيه من هذه الجهة : « إن الميتافيزيقا والمسببات الأولى تلعب لعبة المحاورة فى بطء وفى حدة ، والشاعر يتنزه ويجد مكان الاختباء ، لكن إذا حدث أن سبق الشاعر ،واكتشف هذا المكان مقدما ، فإنه لن يستطيع أن يستغل اكتشافه، وهو يرى ، ويمر ولا يتعجل فى مطاردة المجهول » (١٣٩) . هذه الأسبقية التى نضع فيها الشاعر بالنسبة للفيلسوف أسبقية قد يجدر بنا مناقشتها لأنه مشكوك فيها ، لكن مهما يكن من أمر فإن المعرفة الجمالية، والمعرفة الفلسفية ليسا من نفس الطبقة ، فالفلسفة هى البحث عن الحقيقة التى يتم التعبير عنها على هيئة أفكار واضحة مسلسلة تبعا لقوانين المنطق . أما الفن فهو يفر من الأفكار والمنطق ، ولا يهتم بالحقيقة التى تصاغ صياغة مجردة ، ولا بدقة البرهان . ولكنه امتلاك للواقع الذى نلتقطه ونعبر عنه فى رمز العمل الأدبى أو الفنى حيث يكون الإناء ومحتواه ، أى المعنى والشكل غير متميزين .

ولهذا الفرق تعليله ؛ ذلك أن هناك فرقا بين القدرات التى تصنع الشاعر أو الفنان من ناحية ، والفيلسوف من ناحية أخرى . فالفيلسوف رجل بارع بفضل قدرته على التفكير المنتظم والنقد ، وحركة تفكيره – إن صح القول – تلوذ بالفرار من مركز دائرى ، بمعنى أنه لا يفتأ أن ينتج الوجدان الذى يتفتح فى ظلام ما فوق الشعور ، ينتجه فى النور ويخضعه لعمل العقل أما الشاعر أو الفنان ، فهو على عكس هذا ، يقترب من مركز الدائرة ، وموهبته تنحصر فى القدرة على العودة إلى نفسه. مادام عمله مستمرا . فى النقطة التى يتصل فيها الشعور باللاشعور ، والجسد بالروح ، والأنا باللاأناء والحياة بالموت ، والليل بالنهار ، هل يكون الإلهام شيئا آخر غير ذلك ؟ إن النشاط العقلى لا يمكن إلا أن يكون مبعث ضيق عنده لهذا كان الفلاسفة شعراء تافهين ، والشعراء فلاسفة تافهين لهذا أيضا لا يمكن أن يحل شىء محل الفلسفة فى مجالها ، « وتصبح المعرفة الشعرية بطبيعتها على أقصى النقيض من المعرفة الفلسفية ، لا تسرى ولا تكون ، نقية إلا فى الانفعال الوجدانى المبدع الذى يتولد فيه العمل الفنى ، فإن نحن بعثنا الخلط فى الخطط ، وادعت المعرفة الشعرية نفسها أنها قادرة على أن تكون معرفة فلسفية ، ان ادعت فلسفة ما ، تكون قد يئست من العقل ، إن ادعت أنها قادرة على السيطرة على المعرفة الشعرية لتجعل منها أداة لها ، فإن الشعر والفلسفة معا يفقدان قيمتهما ويفسد الفن والميتافيزيقا فى نفس الوقت »(١٤٠) .

الفصل الرابع

الفن والدين

يعود كثيرون من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين ؛ لأن الفن كان فى المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسحر ، ولأنه كان يؤدى لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ولقد ظل الفن هكذا فى خدمة الطقوس زمنا طويلا فى كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا غير أن المصادر السيكاوجية والاجتماعية للفن متباينة ، وأكثر تعداداً مما قد نتصور . ومهما يكن الأمر ، فقد حصل الفن فى أيامنا هذه على استقلاله الذاتى عن الدين وعن غيره . فكلما ازداد ثباتا وتأكيداً فى طبيعته الخاصة به ، انفصل واستقل ، كما استقل العلم والدين لكن ليس هذا بدليل على أنه عديم الصلة بالدين ، فالخلط الأساسى على كل حال بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق التام بينهما .

هل نطلب إلى الفنانين أنفسهم البت فى هذا الأمر ؟ هناك كثيرون منهم ممن يشهدون لصالح الصفة الدينية للفن أن ميكل أنجلو هو الذى يصرح بأن « فن التصوير نبيل ونقى بطبيعته » وفان جوخ هو الذى يكتب قائلا : « حاول أن تفهم الكلمة الأخيرة مما يقوله كبار الفنانين عن أعمالهم الفنية الكبرى ، تجد الله موجودا فيها » . وليس المؤمنون من الفنانين وحدهم هم الذين يتحدثون هكذا ، بل هناك من غير المؤمنين أو اللا مبالون ، من يقول كما يقول رودان : إن الفنان الحق أشد الناس تدينا . ولطالما خلطت بين الفن الدينى والفن فحسب . فعندما يضيع الدين يضيع كل شىء . ويعترف راموز من ناحيته بأن « مايسمى الشعر هو روح القدسية والحاجة إلى مشاركة

الغير فى هذه القدسية متى تم إدراكها . وما معنى هذا إلا أن كل شعر لا بد أن يكون دينيا ، وأن كل شعر ضرب من الدين ؟ .

مثل هذه الأمثلة — بداهة — ذات قيمة كبرى ، وسترى ما يحق لنا استنتاجه منها ولكنها ، على شكلها هذا ، تخلق المشكاة بدلا من أن تحلها ، فكلمة « الدين » حين تصدر فى الحقيقة عن قلم كثيرين من الفنانين تحمل معنى غامضا ، يشتد غموضه لدرجة أنه يخلق أسوأ ما يمكن أن يكون من سوء الفهم فالدين عند رودان مثلا معناه الشعور بالمجهول ، وكل مالم يفسر تفسيراً واضحاً ، وكل مالا يقبل التفسير الواضح فى العالم . وتبعا لراموز يصبح كل ما هو شعرى دينيا فى إجماله . ويصدق هذا على كل شىء . . . « الكائنات والأشياء أشدها تواضعا وأشدها علوا ، لأن القدسية موجودة فى كل مكان ولا توجد فى أى مكان » ومع هذا ، فإن ماتيس يتحدث عن « العاطفة إن صح التعبير - العاطفة الدينية التى يمتلكها ويأخذها من الحياة» .وعن «الصفة المقدسة لكل شىء حى » هانحن أولاء بعيدون عن الله ، أو عن الآلهة . عن كل مذهب وعقيدة أوطقوس . وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة « الدين » .

غير أن الخلط الرئيسى يأتى من أن الفن فى رأى عدد من الفنانين دينى ، لأنه بنفسه دين . أو أنه يرمى إلى ذلك . ولقد أشار راموز إلى هذا خفية ،وأكد تلك الإشارة كل من رودان وسيزان وعشرون غيرهما . وليست هذه الفكرة بجديدة ، لانها كانت تطفو فى الهواء منذ عصر النهضة على الأقل ، ولقد كانت مبعث الإغراء فى عصرنا الحدث لدى أولئك الذين يشعرون بأهمية الفن وضرورته ، ويبتعدون فى نفس الوقت عن أى دين أو إيمان إيجابى . ولعل مالرو هو الذى جعل من هذا المذهب نظرية ، لأن علم الجمال عنده يبحث فى تحديد دين للفن حيث ترتبط الموضوعات المختلفة التى يطرقها برباط عضوى هو الموضوع الأساسى ،ولعل من مصلحتنا أن

نستخلص الموضوع الرئيسى من جميع الموضوعات التى تختلط بها حتى نتبين قيمته ونفهم الفكرة من منبعها، وهى فكرة لم يسبق لنا أن واجهناها قط دون فائدة .

دين الفن

يشعر مالرو ، كأغلب الرجال الذين يمثلون جيله هو ، بسخف الحياة البشرية ، لدرجة يصل فيها شعوره إلى حد الضجر . وكأغلبهم أيضا ، تجده يبحث فى تحمس كبير عن وسيلة للتخلص من هذا الضجر ، لكن الطمأنينة لا يمكن أن تأتى عنده من الأديان التقليدية ، ومادامت حضارتنا فى نظره «أول حضارة تنكر قيمه الميتافيزيقية «فإننا لم نعد قادرين على تعزية أنفسنا بآلهة ، (١) ولكننا لا نؤمن كذلك بالمذاهب العلمانية التى أشاد بها القرن التاسع عشر ، بعد أن دلت العلوم السيكولوجية على أن الحرية سراب ، وعلى أن أسطورة التقدم قد تطايرت شظايا بفعل البربرية المنتصرة، وليس التاريخ كما يعتقد أنصار الماركسية ، سيراً أكيدا نحو مستقبل أفضل ، فما هو إلا سلسلة عشوائية - كما يقول شنجلر وفروبنيوس — من ثقافات مقطوعة الاتصال إحداها عن الأخرى ، وتظهر كل منها على أنقاض سابقاتها ، ولا تترك بذورها إلا أنقاضا .

إلى من نوجه حديثنا إذن ؟ وما علاج قلقنا ؟ وأى حائط نقيم فى وجه الظلم والألم والعزلة والموت ؟ لكى يتخلص الإنسان من كل هذا يتعين عليه أن يعتمد على نفسه ، مادامت الآلهة قد ماتت ولقد حاول مالرو أن يجرب عدة حلول لهذا الموقف ، تتضح من أعماله : وكان أول هذه الحلول الهروب والنسيان ، وكلاهما يأتى بهما الأفيون عند الشرقيين ، والعشق الجنسى عند أهل الغرب . ويتبع هذا الفعل الفردى ثم الجماعى : «أن نترك آثار جروح على الخريطة ، ونتذوق الأخوة المدنية فى المعارك الثورية . هذا مايستحق أن

نعيش وأن نموت من أجله . وأخيراً نراه وقد خاب أمله بعد هذه المحاولات فيلجأ إلى الظاهرة الجمالية يطلب إليها العون : ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التى يقفها الإنسان إزاء القدر ، بل إنه يتضمن بذاته النصر الوحيد الممكن على القدر . إن تطورات الفن هى تطورات الآلهة تقريبا ، لكن الإنسان موجود دائما خلف الآلهة على ما يلوح .

وما من فن جدير بهذه التسمية يقبل المظاهر الخارجية فحسب ، ولعل الفن الدينى أكثر الفنون رفضاً لها . « مهما يكن المكان ومهما يكن الزمان ، فإن أساليب الفن المقدس ترفض تقليد الحياة وتتطلب منها أن تتطور »(٢). هكذا نرى أن مالرو يفرق بين المقدس والدينى ولا يجعل منهما مترادفين ، رغم أن الفنون قد ظلت قرونا طويلة فى خدمة الاديان . فالمقدس هو قبل كل شىء إنكار لما هو وهمى ، ولما هو عابر . إنه خفض لقيمة العالم المرتحل والحقيقة الملموسة ،وتخط للعالم الوهمى الذى ألقى بنا فيه ، والفنون المقدسة - هكذا يوضح لنا مالرو - هى تلك التى ترفض أو تحتقر إخضاع الصور لما تشهده حواسنا (٣) . ولا تقبل تحمل حكم الزمن ، وتخضع مايرى لما هو كائن هكذا يريد مثلا فن المعمار المقدس « خلق أو إبداع الأماكن التى يجعل فيها الإنسان من الفضاء كونا ، ومن هذا الكون رابطة مع قوة بعيدة المنال تحيط به وتحكمه . . كما أن التمثال المقدس صورة من المظهر ، مثله مثل المعبد بصفته مكانا تخلص من العالم المحيط به » (٤)

والمقدس لم يصل إلى أعلى درجات التعبير فى أوربا ، وبالذات فى أوربا أيام عصر النهضة ، حيث مجدت الطبيعة تمجيدا مبالغا فيه . بل انظر إلى آسيا الواسعة التى تمتد بامتداد الصحراء الأفريقية ، تجد فى الحال ذلك الخشوع الشرقى الموغل فى القدم (٥) ، حيث يعمل اللامرئى بكل قوته وقدرته الهائلة على كبت المرئى . هكذا كان العابر فى مصر القديمة يتلاشى أمام ما هو أبدى كما فعلت التماثيل النصفية الرومانية ، بل إنه عمل على توصيل الميت

إلى الأبدية (٦) : وعند الأشوريين ، ضحى الأمراء القساة بالإنسان على مذبح الآلهة الدموية . فى قصر خرساباد ذلك الخليط المرعب من القسوة والعظمة المقدسة ، على ربوة آثوس ، ربوة القتلة (٧) . وكانت الهند أقل بربرية دون أن تكون أكثر إنسانية ، حين أخذت ترمى إلى تذويب الفرد فى المطلق الكونى . وها هى ذى معابدها تحت الأرض تعيش فى ظلام تطهر من المظاهر (٨) . ظلام يلوح فيه الإنسان وقد امحى .

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملموسة الشخصية شىء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها ، وهو يترجم فى لغة الأشكال « الهيراطيقية » . وإن الشرق الذى اخترع الكائنات ذات الأجنحة ليجعلها تطير(٩) فتاريخ الفن البوذى، حيال الفن الإغريقى الذى يستوحى منه « هو قبل كل شىء تاريخ الانتصار على الجمود . ومن هنا كان خفض الجفون فى بطء خلال القرون ، ومن هنا كانت ثنيات الملبس الخارجى الذى كان يرتبط ويلتصق بالجسد ، ومن هنا كان تجريد الجسد نفسه »(١٠) . ولقد ألقى القدامى جانبا بكل ما هو مؤقت عابر لصالح « عالم علوى هو عالم الأبدية » . هكذا « تختفى الحركة والهمس، وكل شىء يتحرك أو يختفى . . لا يستحق أن ينحت» (١١) .

إن المخلوق المنحنى لدى الإغريق يعتدل ، ولا يمكن أن نتصور بيركليس راكعا »(١٢) ، وهذا تطور يكاد يكون قصير الأمد لا يدوم إلا لحظة ، وتعلله طبيعة الجنس الإغريقى ، إلا أنه كان من الكافى أن نظل خمسين عاما لنلقى جانبا بفن الثلاثة آلاف عام الأولى» ، ولكن خلال الأعوام الخمسين المذكورة عرف الإنسان لأول مرة أن ينسى القدسية » (١٣) . ومن وجهة النظر هذه يكون الأكروبول هو « المكان الأعلى لموت الكائن . . وفيه فقدت القدسية صوتها » (١٤) ويوجد الناس صوتهم هم . «هكذا يكون الفن اليونانى أول فن يلوح لنا أنه يجحد الدين» (١٥) وما إن فقدت الهيراطيقية

معناها حتى ظهرت الحياة فى فن النحت . وظهر على شفاه « الكوروا » فجر ابتسامة لا ينضب ... وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها ، واصبحت الحركة التى لم يكن يسبقها شىء يدل عليها . وحركة التماثيل الإغريقية رمز الحرية نفسها إزاء العبودية المرتسمة فى تماثيل آسيا »(١٦) .

لكن ليس معنى هذا أن اليونان لم تكن تدين بدين ما ، لكن المعنى هو أن آلهتها كانت تختلف عن آلهة الهند ومصر وآشور ، ومن الاولى إلى هذه الأخيرة حدث أن « حلت الروح الإلهية محل القدسية » . وصحيح أن « الشعور بالإلهية شعور أساسى مثله، مثل القدسية ، (١٧) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما يختلفان عن نظـــيرها فى الآخر ، لأن الأزلى والخالدين لا يولدان من الروح من جهة واحدة ، (١٨) . باعتبار أن الأزلى فى نفسى منبعه فيه الإنسان موضع البحث . فى حين أن الخالد فى نفسى منبعه ما يبحث عن ارتقاء الإنسان . وهكذا فإن الذى يظهر إذ ذاك المرة الأولى لا للمرة الأخيرة ، هو العالم الذى يجرؤ فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه أحلامه، ويتطلب من نفسه ما يستطيع أن يعمل كى يتوافق معها لا ما يجب أن يكون كى يتوافق مع الأزلى (١٩) .

فالقدسية تنزع عنى صفتى، فى حين أنى أشارك فى الإلهية، ويجب على أن أشارك فيها بنصيب أكبر إلى أن أغزو الأزلية البطولية التى تقيم بينى وبين الآلهة شبها . ويفهم من هذا أن بلاد الإغريق التى لم تعرف القدسية الحقيقية لم تعرف كذلك اللادينية الحقيقية . وكل حياة تخفى إلهيتها ، وكل إلهية تمجد الحياة التى تخفيها (٢٠) . ويفهم أيضا أن الخالدين والأبطال الذين ينافسونهم لا يمكن أن يولدوا إلا من روح تنسى الأزلى (٢١) ... ويأتى الإعجاب بعد العبادة . « فاليونان لم تخترع لا السعادة ولا الشباب ولكنها اخترعت مجدهما» (٢٢).

وحدث تطور جديد بعد موت الاسكندر : « حدث أن تحول صانعو الآلهة إلى صانعي التماثيل (٢٣) ورغم الأديان ذات الغموض التي بدأت تبحث عن أتباع لها» لم يجد الفن خادماً للإلهية ، وبدأ الأوليمب في خدمته، رغم أنه كان آخذا في الاختفاء (٢٤) .

لاشك أن العصر الهلليني قد ترك لنا « شعبا من صور مثالية »، لكن ماذا يكون مرجعها إن تكن قد توقفت عن الاعتماد على الإلهية ، اللهم إلا إلى المظهر الخارجي ؟ (٢٥) . سوف يقوم فن النحت بتقليد الحياة ... حياة ويا للأسف ليست إلا حياة الناس . الفانين . . . ولا يمكن تصور إله ذي قدسية يشبه صور « ليسيب» لكن لايمكن أيضا تصور «أوليمبي» إلا ويكون قد فقد صفته الإلهية (٢٦) فالواقعية لاتستطيع الانتصار لأن صبغ التماثيل بصبغة المثالية والخيال قد ظل بمثابة انعكاس غامض للروح الإلهية، ثم تجرى « التجميلية » عملها ، بمعنى أن الفنانين قد أخذوا «في إدخال النموذج في عالم التماثيل الخيالي » (٢٧) . أو إنه يحكى في « بيرجام » في أسلوب الأوبرا آلام مارسياس ولاوكون . وروما هي التي أخذت على عاتقها القضاء على هذا الاتجاه بفضل لوحاتها المنحوتة. «ولأول مرة يعترف فن كبير بقيمة المظهر باعتبارها قيمة العالم ولأول مرة أصبح المظهر هو الواقع » (٢٨) .

وقد حطم الله بيزنطة (٢٩)، وأصبحت هذه تجهل الإنسان أو تكاد، (٣٠) ولذا كان الفن البيزنطي أساسا « إنكاراً تاما للعابر» (٣١) ، ينظر إلى تماثيل فينوس وأفروديت كما تنظر نحن إلى رؤوس الشمع التي يضعها الحلاقون في واجهات محالهم » (٣٢) وفيم تهمه رشاقة الوجوه ودقة الرسم ؟ إن وظيفته هي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته « لتوصيله إلى عالم مقدس » (٣٣) ، ولذا أخذت التماثيل العارية تغطى، والحركة تتجمد والعيون تتسع، والشخصيات تزدان بإطار من ذهب ، فيغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، مخيف غامض . هكذا أخضع الأسلوب،

البيزنطى الأشكال لنوع من «كتابة ذات زوايا» «ولتجريد ضرورى»، وأصبح هذا الأسلوب «أسلوب تجمد الأبدى» (٣٤) وأصبحت الآلهة بعد أن أضفى الإغريق عليها مسحة إنسانية — معبرة عن سمو مقدس، وأصبح أبولون هو « خالق الكل » بعينه .

وعرفت المسيحية فى الغرب — فى الفنون الجميلة على الأقل — طبيعة غير هذه تماما . ولا شك أن الأسلوب الرومانى كان بنسبة كبيرة وريثا للأسلوب البيزنطى، إلا أن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر . فهذه مثلا رءوس الأعمدة لدى الرومان فى القرن الثانى عشر تختلف من حيث واقعيتها وروحها الإنسانية التى مثلتها، وما كان لبيزنطة أن تقبلها . . بحيث كان الفن الرومانى بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربى، لا العكس» (٣٥)، فكانت تمتمة الفنان المسيحى وقد بدأت تتحدث، لا إلى الخالق، ولا إلى الأبدى، بل إلى النجار الذى يحتضر خلال قرون كان الإنسان فيها نائما (٣٦) أنظر إذاً للمرة الثانية إلى هذه العبقرية الغربية وقد ظهرت، ها هى ذى كما حدث فى المرة الأولى تميل نحو توكيد وجود الإنسان على حساب المطلق، وها هو ذا « الوجه الرومانى وقد أصبح إنسانيا، دينيا فى عمق، ولم يعد مقدسا » (٣٧) .

أما الأسلوب القوطى فإنه لم يفعل إلا الذهاب بهذا الاتجاه إلى أقصاه. « فأخذت الخطط المرسومة تذوب مرة أخرى، كما أخذت الأقمشة والحركة تلين » (٣٨) .. فى نفس الوقت الذى أخذت النماذج والشخصيات التى انتزع منها الفن البيزنطى حالتها المدنية تتصف بالفردية . « فقد كان الاكتشاف المسيحى العظيم فى مجال التمثيل الفنى هو أن إمكان تصوير أية امرأة فى دور العذراء يمكن أن يكون أشد تحريكا للعواطف من محاولة الارتفاع بهذا الدور إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز » (٣٩) . أما المسيح نفسه، فقد أخذت صفته كإله تقل تدريجيا، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئا فشيئا، ويتضح هذا من مقارنته صورته فى « مواساك » ونظيرتها فى

« آميان » . وقد وصل هذا الاتجاه إلى حد أنه « عندما نصل فى متحف ما إلى قاعات الفن القوطى يلوح لنا أننا نتقابل والإنسان الحقيقى الأول (٤٠) ويتجه الفن القوطى بعد ذلك إلى تحريك المشاعر بحيث أصبحت « أجمل الأفواه القوطية تلوح كما لو كانت جروح الحياة (٤١) . ولكنها على وجه أخص علامة صريحة على أن « الإنسان المسيحى قد وجد تناسقه » (٤٢) فى نفسه وارتبط بالله وبعالم الابتسامة . . ، وكلما عاد الإنسان للظهور بهذه الصورة ، أخذ شىء من اليونان فى الزوال ، منذ ابتسامة ريمس إلى ابتسامة فلورنسا ، وكلما أصبح الإنسان ملكا عاد إلى الدنيا ليغزو تلك المملكة الواهية المحدودة التى سبق أن غزاها أول مرة على الأكروبول « وجزيرة دلف » (٤٣) .

وما اصطبغ الأسلوب القوطى بصبغة لادينية ، حتى تخلص عصر النهضة بدوره من آثار العصور الوسطى . وكان يكفى لهذا أن يتبخر العطر الجميل المتبقى من العالم الآخر ، حتى لا تتبقى إلا العصور المثالية أولا ، ثم بالتدريج الصور الواقعية النابعة من عالمنا هذا . ولقد افتتح « جيوتو » فى إيطاليا هذا الاتجاه الإنسانى فى الفن ، وهو الذى قال بأن « الإنسان الذى يقف فى وجه ما تبقى من تهديد الآلهة ، يربط ضفائر شعره الأولى بما لم ينسى فى الظلال المقدسة » (٤٤) .

ولسوف تخرج من هذا الاتجاه حالا فنون التصوير الفلورنسى والفينيسى والرومانى « والتكلف » والكلاسيكية الفرنسية . ولقد كانت لوحة « الله جميل » الموجودة فى آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أى إله فى الكثير أو القليل ، كما أن صورة المسيح التى صورها كل من « بيروجان » و « رفائيل » و « الجيد » أقرب ما تكون إلى صورة شاب مراهق . أما صور القديسين القوطية فقد كانت على الأقل تحتفظ بطابع دينى ما ، من حيث إنها كانت « تتخطى الإنسانية وهى تحملها على عاتقها » (٤٥) ، فى حين كانت صور قديسى عصر « مناهضة الاصلاح » تنتمى كلها إلى حياة أهل الأرض . أما صور القديسة مادلين

الثانية ، تلك التى أكثر منها القرن السابع عشر ، فلم تكن إلا صور مذنبات يبكين لارتكابهن الذنب ، وهكذا أخذت الروح الإلهية تفقد من روعتها ، فى حين كانت القدسية تتبخر ، وتحول الدين إلى خيالى مطمئن ، بل وقد تحول مع تيار الواقعية إلى مناظر نوعية ، لدرجة أمكن معها استغلال موضوع ميلاد المسيح مثلا لتصوير الأمومة عامة .

وهنا انتصر ما أسماه مالرو « فنون إرواء الغليل » ، أى تلك التى تستند إلى تفاؤل أعمى ، وإلى قبول الواقعية قبولا كله نفاق ، وإلى التواطؤ مع القدر لكى ترفع من شأن الإنسان ، ذلك الإنسان « الذى يعلوه عالم تافه »(٤٦) . ولم تستطع الفنون المسيحية التخلص من هذا التدهور ، فمنذ القرن التاسع عشر ، وهى تتصف « بروح مسيحية هزيلة لم تفتأ أن تخضع الإنسان للأسلبة التى لا تقهر ، وكلها تتصف بوجود الله » ولهذا « لم يتمكن هذا القرن من الإجابة على أسئلة ألقاها الموت والهرم وأشكال القدر جميعا على الإنسان » (٤٧) ياله من قسوة . . فن التصوير النقى » هذا ، ويا للادعاء بوجود فن مقدس حديث .. « ويالرمز كنيسة برودواى الصغيرة ، شبيهة القوطية وسط ناطحات السحاب .. إن المدينة التى أنشأت هذه الكنيسة على الأرض جميعها لم تعرف كيف تبنى ، لا معبداً ولا قبراً »(٤٨) .

مع هذا فقد كانت هناك ثورة تختمر . فاليوم نرى حتى فى الغرب أن « قيمة عالم الظواهر قد أصبحت موضع الشك والبحث » (٤٩) ، ولقد أفلست اتجاهات الإنسانية الكلاسيكية فعلا ، وأخذت الأوهام التى كانت تخفى مأساة الجنس البشرى فى الاختفاء ، وأصبح عصرنا عصر العودة إلى القدرية ، «ولاح أن أوربا ، وهى مهددة تهديداً أكيداً ، قد أخذت تعيد التفكير فى نفسها بروح التفكير فى القدر ، لا بروح الحرية . . سواء أكانت فى هذا آخذة طريقها إلى الموت أم لا . . » (٥٠) . لكن كانت هذه التطورات فى صالح « القدسية » التى أخذت تستيقظ من جديد ، وأخذت الأساليب

الدينية القديمة تعود إلى الظهور ، تاركة وراءها فنون الخيال « وإشباع الغليل » ، وأخذنا نرى أمامنا نوعا من المحبة الأخوية الكبرى ، فمنذ حوالى نصف قرن من الزمان، « كان الفنانون الذين يريدون أن يكونوا أشد المحدثين حداثة هم الذين يبحثون فى تحمس شديد عن آثار الماضى » (٥١) . وهكذا أخذوا يعيدون النظر فى الصور القديمة عن طريق إحياء ماتركته مصر وما تركه وادى الفرات » (٥٢)

على أن إنسان القرن العشرين لا يقبل مع ذلك كل ما يحاول الضغط عليه ، ولهذا نجده قد أخذ فى الثورة ، وأخذ يتحدى الماضى . ولهذا نجده يميل إلى استعادة الفنون البدائية الأجنبية بدلا من فنون الشرق القديم ، لأن البدائية تتصف بوحشية وتهور وقوة غاشمة وكلها تساعد على إيجاد روح التضحية المائجة ، وتشهد على عدم إمكان التوافق إلى الأبد بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان والعالم . و «الشىء الذى ينتزعه فن المأساة بطريق العصيان البربرى هو قبل أى شىء قبضة يد خبيثة توضع على فم القدر» (٥٣) ولا ينبغى أن نخطىء فى فهم هذا « فالتميمة السريالية ليست شيئا جميلا جذابا ، بل هى وسيلة للاتهام» (٥٤) .

ولقد ماتت الأديان التى كانت تلهم الفنان فنه المقدس قديما ، فلم إذن يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الهرم بشىء ؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها . وبم يطالبون ؟ إن مطلبهم ينحصر فى الأسلوب ، ولا شىء غير الأسلوب ، لقد اختفت الآلهة.. ولم يبق غير آثار مبنية وتماثيل . ولا شك أن تمثال المسيح المصلوب بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شىء جميل فحسب ، بل كذلك تمثال للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة ضوء المسيح . ومع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع — مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين — إلا بفضل صفاته التشكيلية . أما الإيمان الذى يتمثل فيه ، فإن مثله مثل أى إيمان ، من حيث

إنه مدين لنفسه بالأعمال الفنية الذى يتمثل فيها . وهكذا فإن «القيمة العليا» التى لم نعد نعترف بها لأى مذهب كان ، تتحطم على صخرة قيم عديدة ، وسط حادث الغرق الذى أصاب الأديان والحضارات . . تلك القيم هى الوحيدة التى عاشت وتعيش بعد الأديان والحضارات . . إنها هى الأعمال الفنية نفسها .

وبتعبير آخر ، فإنه نظرا لاختفاء « المطلق » الذى لا يزال العقل البشرى يدين له بدينه، لا يزال الفن بالنسبة لنا نقوداً نتعامل بها من أجل «المطلق». وفى هذا الفن الذى ترك الأساطير القديمة لأنها لم تعد ذات هيبة ، ذهبت القدسية لتجد لنفسها فيه مأوى ولتركز نفسها تركيزا ، ولو أن هذه القدسية قد انفصلت عن مرابطها الدينية، وأصبحت «قدسية لا دينية » . وينذرنا مالرو هنا بأن هنا آخر تطور يطرأ على أبولون ، ويؤدى إلى «تأليه الفن » . لقد كان الفن فى الماضى فى خدمة الأديان ، واتضح لنا اليوم أن هذه الأديان لم توجد إلا لخدمة قضيتها ، ولذا لم يعد الفن تعبيرا عن إيمان ما ، بل أصبح هو دينا فى ذاته لدى إنسان لم يعد يؤمن . وقد أصبح «المتحف الخيالى » (الذى أنشأه مالرو) كتابا يجمع حطام الأديان جميعا ، أو تلك التى تتصف بأسلوب ما ، ومكانا تجرى فيه صلاة جديدة . لكن من هو الله هنا ؟ ليس هو الطبيعة ولا التصوير » (٥٥) والمهم فى المتحف هو أنه يعتبر — مثلا — أن صوره رسمها براك لجماد ما ليست صورة مصغرة تقلد الفن البيزنطى . . بل إنها « تنتمى كهذه الأخيرة إلى عالم آخر ، وتأتى من إله غامض يسمى الفن . . (٥٦) إله ذى سيادة يرأس الآخرين جميعا ويدعوهم إلى الاختفاء بانتصاره هو . . . ولقد كانت روما تستقبل فى قصر البانتيون كل الآلهة المهزومين » (٥٧) .

ماذا يمكن أن يكون دين الفن إلا أنه كذلك دين للإنسان ؟ الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحل محل عالم الواقع ،

التافه اللا إنسانى. والحركة التى يبديها الفنان المبدع حركة رجل ثائر ينافس العالم ويضع فى وجه هذا العالم عالما آخر . ويظهر « المتحف » بذلك فى نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان ؟ يحل فيه « الوجود الضرورى للإنسان » محل « الوجود الضرورى للمطلق » (٥٨) .. الفنان الذى ينشر مذهبه الفنى فى نفس المكان الذى كان يسيطر عليه الآلهة سيطرة إجبارية مفروضة . ذلك أنه « مهما تكن صور سومير » فى عالم الليل مرتبطة بهدف معين ، ومهما تكن صور « آزتيك » فى عالم الدماء مرتبطة بهدف معين ، فإنها تتضمن موقفا يقفه الإنسان إزاء العالم: «هو موقف يضع أساس الممالك وينشىء المدن »(٥٩) .

هكذا يشهد الفنان « بضرورة تمثيل النصر البشرى » حين يبدع أشياء جميلة ، حتى ولو كانت هذه الأشياء منقولة عن الآلهة . وقد يكون مبدع الأقنعة رجلا تسيطر عليه الأرواح ولكنه بصفته نحاتا يسيطر هو بدوره عليها. وما من شك فى أن نحات كاتدرائية شارتر رجل تسيطر عليه روح المسيح، لكن ليس المسيح هو الذى ينحت «الصورة الملكية » (٦٠) . فالنشاط الفنى إجمالا يبين قدرة الإنسان على قهر القدر ، بدلا من أن يقع تحت تأثيره ، وخلف كل عمل فنى كبير يقسكع قدر قهره الفنان ، أو يزجر(٦١) .

هذا ما يتكشف عنه المغزى الأخير للفن . إنه « مضاد للقدر » فمن « سومر » إلى « مدرسة باريس » ومن كهوف المجدلية إلى «كلى » أو إلى « ميرو » يتحدث الفن « حديث ذكرى الغزو » ، وينتمى إلى نفس « سيل السيطرة » (٦٢) ، وكل الأصوات الساكنة لفنى التصوير والنحت شيئا غير المناداة « بالقوة والشرف لكنها إنسانية » (٦٣) ، وهكذا كان من الضرورى أن يكون تاريخ الفن هو تاريخ الخلاص ، إذ أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعورى ، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعورى إلى حرية (٦٤) . وبالاختصار فإن الإنسان يصبح أعظم مما يقتله لأنه فنان ،

بمعنى أن شيئا سوف يظل يعيش من بعد موته ، فمن الجميل أن ينتزع الحيوان الذى يعلم أنه سيموت أغنية الكواكب من قلب الظلمات ، ويقذف بهذه الأغنية فى لجة القرون ، ويفرض على القرون أقوالا مجهولة » (٦٥) .

لقد قلنا إن مالرو تلميذ شبنجلر . . ألا يمكن أن يكون أيضا ، كما رأى البعض ، تلميذا لهيجل ؟ انظر . . ها هى ذى الحلقة قد تمت .. و انظر إن الفن الحديث كان وريثا فى آن واحد لتقليد الفنون المقدسة والفنون الإنسانية. فلقد أخذ عن الشرقيين والبيزنطيين والبرابرة إرادة الأسلوب واللامبالاة حيال الحقيقة التصويرية التقليدية ، تلك الحقيقة التى يحل محلها مطلق يؤدى بها إلى العدم . ولقد أخذ عن الإغريق والرومان والقوطيين ومعاصرى النهضة « تقييم » قيمة الفرد ، والاهتمام بالحرية وعظمة الإنسان . هذا هو التجمع الأعلى للفن الحـــديث . . القدسية واللادينية والإنسانيه واللاإنسانية كلها تجتمع فى قطب ثالث يقضى على القطبين الأولين بطريقة المنطق الجدلى .

والآن يرتفع الإنسان بنفسه لكى يصبح إنسانا أعلى يجمع بين الصفتين الإنسانية والإلهية ، ويصل إلى القدسية ، لكنها قدسية هو سيدها مادام هو الذى أبرزها . إنه يسجد أمام اللوحة ، لكن سجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد ، حيث إنه هو بعينه مؤلف اللوحة » (٦٦) هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الملحدة : إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفتها مطلقا . إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها إلها !!

من التجرد الى الابتهال

إن البناء الذى شهده مالرو يستحق أن نوصى به ، لأن ميزته الأساسية وضع المناقشة فى مستواها الحقيق ، وهو مستوى ميتافيزيقى دينى . ويعتبر كتاب « أصوات السكون » لمالرو من وجهة النظر هذه من أعظم كتب عصرنا ، إذ يعترف معاصرونا على أنفسهم من خلاله كما تعرف معاصرو « تنين » على أنفسهم من « كتاب » فلسفة الفن . لكن كم كان الطريق طويلا منذ ذاك الوقت . . . هذا هو علم الجمال فى قرن معذب متألم ، فخور بنفسه ثائر ضد المطلق ، يلتهمه عدم وجوده ، ويتعطش للروحية . مع هذا فالعمل الفنى يعكس أساطير العكس انعكاسا بولغ فى دقته . وقد يكون من الجائز ألا يكون دين الفن ـ ونحن نفحصه فى برود ، ونجرده من سحر الأسلوب ـ مطابقا لا لجوهر الفن ولا لجوهر الدين .

يستند مالرو فى عالم الجمال كما يراه إلى تاريخ الفنون الجميلة ، أو بالأحرى تاريخ فنى النحت والتصوير . وأقل ما يمكن أن نقوله بهذا الصدد هو أن الأخصائيين فى هذا لا يتفيقون وإياه دائما . . وقد وجدوا فى نظريته تقريبات وحذفا وتبسيطات وقوانين صارمة لا تبررها الحقائق .

إن الإنتاج الضخم فى آسيا الضخمة خلال قرون طويلة يضطرنا إلى التخفيف من هذا والاعتراف بالتنوع فى درجة الخشوع . . . كما يضطرنا إلى التحقق من أن الاتجاه نحو التجريد فى كل مكان آخر غير آسيا لم يحدث دون مقابل له هو الاتجاه الواقعى . ماذا تكون العلاقة بين « إنكار المظهر » فى الهند والصين ، وهذه « التماثيل العارية المرنة المتموجة ذات الرشاقة الحلوة والجاذبية الأخاذة ، وهى ثمرة المناطق الاستوائية . تلك التى أوضحها رنيه جروسيه ؟ أليست تنتمى إلى « الفن البوذى العظيم » (٦٧) ، على وتيرة النقوش البارزة فى « نارا » ؟ .

هذا ويحاول البعض جاهداً أن يقلل من أهمية ما لا يمكن إنكاره ، وهم يتحيزون تحيزا يفقأ العيون . ولتحكم بنفسك . . يقول مالرو: « إننا نشعر غالبا فى فنون الشرق الثانوية » (لا فى الفنون الكبرى بلا شك) ، نشعر غالبا بروح تتأهب للتفجر ولكنها لا تتجاوز الالتصاق . . (وأين القدسية إذاً ؟) «وحتى لعب الأطفال فى الشرق تعبر عن مزاج حزين يتميز به هؤلاء الأطفال » (مؤكد أن المزاج ولعب الأطفال فى الشرق لا يمكن إلا أن تكون حزينة). لقد كانت مصر القديمة هى الأخرى واقعية ، لكنها كانت تزاول واقعيتها هذه سرا ، (يا إلهى . . لقد كان العنصر الأزلى يخفى عنا تلك الواقعية) ولقد كان من المستحيل علينا أن نعلم إن كان للمصريين القدامى مزاج وروح لولا أن وجدنا الأحجار والحصى التى كان يرسمون عليها رسومهم الأولية ، (هل يقصد أن المناظر الجذابة ، وقد كان تصويرها أحيانا يدل على روح الاستخفاف والخفة ، تلك المناظر التى نراها داخل القبور هل يقصد أنها لا تحتسب ؟) . لكن هذه الأحجار تثبت لنا أن المصورين والنحاتين كانوا يعرفون استقلال الشخصيات قدر معرفتهم للمزاج . . » — (مزاج أطفال يغلب عليهم الحزن) . . ولهذا فإنهم ألقوا بهذه الأحجار جانبا لنفس هذه الأسباب وبنفس القوة . (لعل أحسن سبب هو رغبة مالرو فى ألا نعترض على ما يقول) (٦٨) .

هذا وتشكل بلاد الإغريق مع الشرق نوعا من التناقض ، لكن التعارض الذى يقدمه لنا مؤلفنا (مالرو) بينهما شديد لدرجة مبالغ فيها بحيث يجافى الصواب ، فالفن الإغريقى يستند للحساب الدقيق بحيث لم يكن — إلى نهاية العصر الكلاسيكى — أقل تجريداً بطريقة من الفنون المصرية ، أو الأشورية. لكن كيف يقال ، من ناحية أخرى ، إن الأكروبول كان مكان موت الموجود ، فى حين اتخذ أكبر فلاسفة الإغريق أمثال هيرقليط وبارمنيد وأفلاطون وأرسطو . واتخذوا الموجود موضوعا لتأملاتهم؟لسوف نبحث

فيما بعد ذلك الفرق بين القدسية والألوهية ، لكن فى إمكاننا منذ الآن أن نضع نظرية مالرو موضع للشك،حيث يعتقد البعض أن ألوهية مالرو بعينها ألوهية الإغريق . إن مالرو هو الذى يقول فى فصل عن الإغريق إن المجال الوحيد الذى نستطيع فيه رؤية ما هو إلهى هو مجال الفن .

والأسلوب يكفى ليدخلنا فى رحاب هذه الألوهية ، إذ أنه كان يلوح أن الأسلوب ينبع من القدسية ، فالصفة الإلهية تنبع من شكلها . . وأى تمثال يمكن — سواء اكان مقدسا أم لا — أن ينتمى إلى الألوهية بفضل الموهبة، لأن الموهبة ليست شيئا آخر غير التعبير عما هو إلهى،والآلهة تتخذ شكلا بالفن ، كما يتخذ الضوء شكلا بما يضىء »(٦٩) . هذه الآراء توضح لنا فكرة مالرو . ولكنى لا أعتقد صراحة أنها يمكن أن تكون مؤكدة طبقا لما نعلم عن الفكر الدينى والممارسة الدينية لدى الإغريق .

لقد كانت الروح الإلهية هى روح القدسية منذ سنوات ما قبل التاريخ . وبعد عهد دلفولم يعد فى الفن اليونانى شىء آخر غير الألوهية » (٧٠) لكن يعارض هذا وجود «القدر» ، ذلك القدر الذى شغل على ما يلوح النفس الإغريقية بدرجة لا تقل عن شغل الحرية والسعادة لها ، ويدل على هذا كل ما كتبه هوميروس ومؤلفو المأساة . ولقد تنبأ مالرو بهذه المعارضة التى نقول بها ، ولكنه أخفاها قاصدا . . فهو يقول : إن أساطير أجا ممنون وأوريست وأنتيجون كانت معروفة لدى الجميع ، وإن الإغريق ما كانوا يشعرون بالاهتمام لسماعها ، بل كان من الضرورى أن يقصها قاص بطريقة جذابة . المهم أنه كان من الضرورى أن تصبح شعرا . ولم يكن مؤلفو المأساة مخرجين مهرة لموضوع الرعب ماداموا قد أدخلوا فى أعمالهم جو هو القرقوز الكبير. وما هذه الفظاعة الملحة إلا تلك التى سوف تظن أوروبا مستقبلا أنها تكشف عنها فى فنها فى المأساة الدرامية . كان أرسطو حمار يضع زنبرك مسرحية المأساة فى الرعب والشفقة . . و«أساليب المسرح

الإغريق لم تكن تعمل على تقوية الرعب والشفقة ، بل كانت تضعف من قوتها » ولم يكن النظارة يذهلون لأنهم كانوا يصابون بحالة من « الألم » بل لأنهم كانوا يصابون بالنشوة ، ولأنهم كانوا يكشفون فى تاريخ « أتريد » ، أن الشعر يتحدث إلى القدر حديث الند للند ، وفى هذا العالم الخيالى الذى يثيره الإنسان ، تفضل مسرحية المأساة أن تعطى شكلا لما يضغط عليها ، ولكنها فى نفسها تعمل على أن يستمر هذا العالم فى قبول ذلك الضغط هكذا تتم اللعبة بإحكام، وكأنما جمهور الناظرين يسعه أن يظل غير مبال بالمسرحية . . وكما لو كان هذا الجمهور قد أخذه الضيق من الاستماع دائما إلى نفس القصص ذات النمط المثلى ، وكأنما كانت أوروبا ، وقد كتب كاتبوها مسرحيات الميلود راما غيرقادرة على فهم المسرح الإغريق . . وكأنما كانت جوقة المنشير فى غند ايشيل « تشبه فى شىء ما يقدمه القرقوز الكبير . . وأخيرا كأنما كان سوفوكل يريد أن يعلمنا — وهو يحكى آلام أوديب — كيف نتمرد على القدر .

والأوروبى المثقف لا يعرف بيزنطية قدر معرفته اليونانية ، ولذا فإن مالرو لم يفهمها جيدا . ومن هنا كانت مبالغته فى وصف القطيعة التى حدثت بين الشرق المسيحى الحديث والعالم الإغريق الرومانى القديم . ولقد أثبت العلماء المتبحرون أن الفن البيزنطى ، وقد اندمج فى التقاليد الشرقية ، قد تأثر بالتقليد الهلينى وأخذ يتحدد دائما بفضل الاتصال به . على أنه قد يكون من العبث أن نعتبر «الموزاييك» فن الظلام العظيم الذى جرت ممارسته بقصد زخرفة بالأرواح مسكونة ، يسيطر عليها الله فى عظمته ، محاطا فى هذا بحماية ضد « الارتباط الدنس بالناس »(٧١) . إن هذا التحديد صحيح فيما يتعلق بالفترة الثانية تقريبا من الفترات الأربع لفن التصوير البيزنطى ، تلك الفترة التى تقابل عصر جستنيان . أما الفترات الأخرى ، فهى تتسم

غاليا بالألوان البراقة والأضواء المرحة وبروح من الجاذبية والعاطفية ، وبالميل نحو التشكيل البسيط ، وكل هذه الصفات بعيدة عن الأسلوب البارز للنظام الكهنوتى .

هذه فكرة رئيسية عند مالرو . وقد سبق أن كتب فى كتاب أشجار التبرج ص ١٢٨ هذا ، يلوح لى أن فننا يبعث الاستقامة إلى العالم ، وأنه وسيلة للهروب من أحوال البشرية ، ويظهر لى أن الخلط الأساسى آت من اعتقاد البعض أن تمثيلهم للقدر معناه تحملهم إياه (فى فهمنا للتراجيديا الإغريقية هذا واضح) لكن . . لا . . إن هذا معناه أننا نمتلك القدر . . . . . . وبجرد الحقيقة القائلة بأن فى الإمكان تمثيل القدر وإدراكه شىء بعيدا عن القدر الحقيق . . . وعن السلم الإلهى ، ويهبط به إلى السلم البشرى الجنائزى ، ذلك الأسلوب الذى يقدم لنا على أنه الأسلوب البيزنطى لا شك فى أن الفنان البيزنطى يرتفع فوق المظاهر الخارجية ، لكنه لا يحتقرها ، كما أنه لا يحتقر إنسانية المسيح . فالتحدث إذاً فى هذا المجال عن « وحدانية جسدية لا يمكن الوصول إليها ، وتختلط بها اندفاعات عاطفية والإصرار على أن بيزنطة لم تكن فى يوم من الأيام واثقة من أن المسيح قد تألم بصفته إنساناً »(٧٢) ، أمر معناه الرغبة فى إبداء تعبيرات وصيغ رنانة تناقض روح الطقوس الشرقية وعلوم الدين الشرقية كلها . فالأجزاء العميقة المذهبية فى المقاطع الأسطوانية من المبانى ، وأساليب الأشكال وتكبير الوجود لدرجة فوق إنسانية كل هذا لا يعنى أن الفن البيزنطى قد قضى عليه « العابر » . . أو أنه كان جامداً جموداً شديداً فى مواجهة ما هو أزلى . . لكن هذا معناه أن يسوع ابن الله حاضر حين تعمل الروح الإلهية على تشكيل الشكل البشرى والطبيعة كلها بأشكال جديدة (٧٣) .

ولعل من المفيد أن نوضح فى التجسد ، إما تأليه الإنسان أو تصور الإله على غرار الإنسان . ولعل وجهة النظر الأولى تتعلق بالشرق ، والثانية بالغرب . وعلى أى حال فليس فى هذا إلا فرق فى طريقة إلقاء الضوء ، إذ قد يكون من المضحك المعيب على الشرق المسيحى أنه نسى إلهية المسيح ، واتهام بيزنطة بإنكارها لإنسانيته ، لهذا كانت آراء مالرو حول انهيار القدسية فى الفنون الرومانية والقوطية راجعة إلى ميله نحو صبغها بصبغة أسطورية فحسب . نعم .. لقد كانت روح إلهية مشوبة بالإنسانية منذ بدء الفن الرومانى . لكن «فن الحلية» (٧٤) هذا يأتى من نفسه ، فى الجزء الأكبر منه ، من الشرق ، أكثر من أنه كان غزواً قام به الغرب ضد الشرق . لقد أتى من الشرق وبوجه خاص من الأديرة السورية والفلسطينية . نعم لقد جاء شعب الأرض الصغير ينضم تدريجيا إلى « فوق العالم الأبدى » . . أتى «الصناع الفنيون بمعداتهم .. وأتى المنبوذ ومعه كلبه» (٧٥) . لكن هذه الشخصيات . . الصانع والمنبوذ . . ظلت ثانوية حين انجذبت إلى دائرة الشخصية الرئيسية التى تشغل مركز الأبراج تلك التى ترمز إليها الكنيسة .. شخصية المسيح بعظمته وقد خرجت عن خالق الكل . نعم لقد شعر «الإنسان بكيانه، وأخذ يبتدع أبطاله» (٧٦) طوال قرون العصور الوسطى .

لكن بطل العصور الوسطى هو القديس ، ذلك الإنسان الذى يتعبد ويصلى ويقدم نفسه ضحية ، والذى يعتبر وجوده اتصالا حيا بالله وبالمسيح . نعم إن تمثال « الله جميل » فى آميان يقترب منا . ولا نفقد مع ذلك شيئا من صفته المقدسة ، إن نحن وافقنا على أن كمال الفن القوطى يرجع إلى توكيد الرابطة بين البشرى والإلهى ، على أن الذى يصنع القدسية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الإلهى السامى .

يلوح أن مالرو — وليس هذا بعجيب — يرفض وصف الأعمال الفنية

ذات الصفة المسيحية الواضحة بالقدسية . وقد يكون هذا راجعا إلى مذهبه وأحكامه عن فكرة القدسية فى ذاتها ، إلا أن هذا المذهب وتلك الأحكام غير كاملة . إن عاطفة القدسية باعتبارها موقفا للضمير تتضمن تكشف حقيقة غامضة لا يزال من المستحيل تحديدها ، ومدركة فحسب كما لو كانت « الآخر البعيد » ، أى بصفتها « ما هو غريب عنا ، ويبعث الضيق فينا ، وما هو خارج إطلاقا عن الأشياء التى تعودناها ونعرفها تماما ونفهمها جيداً وأصبحت بذلك مألوفة بالنسبة إلينا » (٧٧) .

لكن هذا الآخر البعيد ــ يتقدم لنا بصفة مزدوجة، ويثير عندنا سلوكا مزدوجا . إنه «الضخم» ، المخيف الذى يذهل ويبعث الشلل والرعب بضخامته وعظمته وقوته ، الذى نشعر حياله مباشرة بالعزال والدنس والتفاهة . لكنه هو أيضا « المبهر » . فبالبقدر الذى تكون الألوهية به موضوع رعب للنفس ــ نجدها تجذب وتعجب ، والمخلوق الذى يرتعد أمامها ويخشع ويفقد شجاعته يشعر فى نفس الوقت باندفاع نحوها وبرغبة فى أن يمتلكها بأى شكل من الأشكال. فإلى جانب العنصر المرعب يظهر شىء يغرى ويجذب ويذهل بشكل غريب ويزداد قوة لدرجة أنه ينتج فينا الثمل والذهول (٧٨) .

وهذا هو الاندماج الذى يحدث لعنصرين ويشكل معنى القدسية فى أصالتها الخاصة صحيح أن الكائن الغامض موضوع خوف كلما تكشف. لكنه أكثر من هذا موضوع حب .. ترغبه وتحبه رغبة وحبا عظيمين .. لأنه يضم السلام والسعادة . ولقد عبر المتصوفون جميعا عن تلك الجاذبية واحتفوا دائما بهذه العذوبة وذاك الشذى .. الآتيين من الله : شذى الله .. وعذوبة الله . .

لكن مالرو لا يعرف من عنصرى العاطفة الدينية ، مأخوذين من

منبعهما إلا واحداً . والقدسيةعنده هى ما يلتهمالإنسان ، وهكذا لاتوجد لديه أية فكرة عن أنها يمكن أن تكون أكثر من ذلك — اللهم إلا فى الأديانالرديئة ، إن كانتهناك أديانرديئة — لكى لا توحى إلا بالرعب الدنىء — الذى يغذىالإنسان ويملؤه. ومالرو — بتعبير آخر — لايدرك أن من الممكن أن تكونالقدسية موضع حب . ومنهنا كانت عنده نتائج عديدة. فهو إذ يقيس العاطفة الجمالية بأردأ الأعمال الفنية التى يرى فيها أعظم الأعمال قدسية ، يستبعد التلذذ واللذة (*) ، لأن اللذة اعتراف بالخضوع كما أنه يرفض فكرة الجمال التقليدية،لأنها توحى بتناسق تهدف القدسية إلى وضعها موضع البحث . وأكثر من هذا موضعا للشك،تلك الرشاقة التى تبين فى الفنون وفى الأديان أيضا . . تبين القوة التى تتقدم لتكون موضع الحب ، وتأتى إليك بكل هباتها .

وأخيراً فإن مالرو أعمى تماما، حيث لا يرى هذا النوع من القدسية

---

* الشعور الذى نشعر به أمام تمثال «بييتا» (الرحمة) فى أفينيون . يساء التعبير عنه بالفاظ ترتبط بفكرة اللذة ، حتى ولو كانت هذه لذة الابصار أو ترتبط بفكرة الجمال التقليدية . والوجوه المصورة فى الصورة الملكية « لم يتم ابداعها طبعا من اجل التلذذ ، والشعور الذى توحى به هذه الوجوه لنا غريبة عن تلك اللوحة (تطور الآلهة جزء ١ ص ١) . وفى مكان آخر يتحدث مالروعن نوع الشعور فيقول : «ان الاجيال لا تعرف هذه الوجوه التى لاتقهر (بولير — ديلاكروا — موزار الخ ..) والناس لايحبونها ولا يختارونها ولا يمكن التفضيل بين بودلير وجان ايكار ، أو بين ديلاكروا وكورمون ، أو بين موزار ودونيز الخ ...) ، فهذه الوجوه لا تؤثر بطريق الاغراء ، بل تؤثر بطريق «الابهار» (صوت السكون ص ٣١٥) . انى أخاف أن يكتفى مالرو بدفع الأبواب المفتوحة .. فبودلير يفرض نفسه علينا بقوة العبقرية ، فى حين أن ايكارد لا يتميز الا بالموهبة ، وهناك فرق فى هذا .. فرق معروف . ومعروف أيضا الفرق بين الرفيع والجذاب ، وبين المأساة والهزلية . أما الاغراء والابهار فهما من نفس النوع ، نقصد الجاذبية ، والجاذبية محببة وهى ترجع الى التلذذ . وأنا لا أفهم ما يفيدنا من التمييز بين الاغراء والابهار أولا ، وبين الابهار والتلذذ ثانيا الا اذا كان التلذذ يعنى الاشباع وهنا كان عليه أن يقول هذا .

نقصد قدسية « العذوبة » وإنى أراهن على أنه يرى « جنة دانتى » أقل جمالا من « جحيمه »، لأنه من أولئك الذين يرون أن الجنة لا طعم لها. ولذا فهو يقفز وقدماه مربوطتان من فوق لوحات انجليكو . فإن أنا استمعت جيداً إلى جملة غامضة من مقطوعة « تحول الآلهة » ، فإن القس — المصور لن يكون إلا مشعوذا « يضع فنه فى خدمة خوارق الطبيعة » (٧٩) (هكذا يقول مالرو) لكن هل يجوز أن يساء الفهم إلى هذه الدرجة ؟ إن العالم الذى يدخلنا فيه انجليكو ، عالم السكون والسلم والنقاء والحب ، عالم مشوب بقدسية من أرفع درجة وأندر ما يكون . لكنا لا نكشف فيه « النغم الجاف » الذى يجده مؤلفنا فى المصورات البارزة فى « تاقان » ، ولا « الوجوه التى مسخها الله » فى لوحات الموازييك البيزنطية ، ولا « الولولة الجهنمية » التى يظن أنها موجودة عند رامبراندت وميكل انجلو » (٨٠) . أن « بياتو » (انجليكو) لا يمكن أن يحتسب حتى بين « سادة الاتهام الطيب » الاتهام الذى يوضع فيه كل من ماساكيو وبييرو ورافائيل (٨١) . تصور هذا : فنان لا يتهم أحدا . . لابد وأن يصيبه الخجل من نفسه . . إنه لن يعرف كيف يدخل إلى عالم مالرو على أية حال .

ثم نتساءل : ما هو هذا « الآخر البعيد » وذاك « الفيما وراء الحاضر » الذى نشعر به كشىء مقدس ؟ يجيب مالرو بقوله : « ليس هو دائما الله » ولا حتى « مطلقا ميتافيزيقيا » (٨٢) ، فهناك فى الواقع عدا القدسية الدينية قدسية قبل دينية ، وقدسية « لا دينية » وقدسية « ضد الدين » فالقدسية قبل الدينية هى « شعور بوجود آخر » (٨٣) يوقظها الشىء غير العادى ، الغريب ، الخارق ، بكل طبقاته ، نقصد طبقة العرائس الخيالية أو الخارق الجذاب ، والغريب أو الخارق المقلق ، و « المباردية » أو الخارق المرعب . وهناك شىء يحطم السير العادى للأحداث ، ولو أننا لا نعرف ما هو . والقدسية غير الدينية هى قدسية القوى المجهولة فى الطبيعة وأعماق الحياة النفسية

والنشوة فوق النيرة للضمير ، وهى ترجع إلى عالم محدد لكن ليس هو بعينه العالم الإلهى . أما القدسية ضد الدينية فإنها تنتج ، ابتداء من شيطانية الكبرياء إلى شيطانية الوحوشية ، من الانعطافية السائدة المتعددة ، بحيث إن من الجائز حب الله دون حدود ، فإن من الممكن أيضا — فى ذاته أو من خلال عمله — أن يكون موضع كراهية أو سخرية أو تصويرية كاريكاتورية خارقة . ومرة أخرى نقول إن النفس الإنسانية قد صنعت بحيث تضم هوتين ، وإنها بالتالى خاضعة لجاذبيتين ولنوعين متعارضين من الدوار ، تقودها حركة « علوية » إلى تخطى نفسها من أعلى وحركة علوية (٨٤) كذلك تدفعها إلى تخطى نفسها من أسفل ، وإلى الانحطاط بذاتها وإلى القضاء على نفسها بنفسها ويعمل كل من هذين الطرفين على أن يغنيها « بالرجفة المقدسة على السواء » .

إنك ترى كيف كان مالرو على حق حين ميز بين المقدس والإلهى والدينى . لكنك ترى أيضا كيف أخطأ حين فصلها بعضها عن بعض ، فليس هناك من المقدس إلى الإلهى ، ومن الإلهى إلى الدينى انحطاط كما يظن ، بل هناك — على عكس ذلك — إخصاب وتحديد تقدمى . فليس الدينى بخارج عن منطقة المقدس ، بل إنه هو المقدس الذى وجد موضوعه الحقيقى ، ذلك الموضوع الذى لا يقتصر على أنه « مطلق ميتافيزيقى » ولا على أنه إلهى مذاب ذوبانا مختلطا فى الأشياء ، بل موضوع أقل شيطانية . بل هو الله فى علوه وفى شخصه . على أن مهمة الأديان الإيجابية مادام المقدس معرضا للشكوك والالتواءات التى ذكرناها ، هو توجيه ذلك المقدس وتنقيته والوصول به إلى غايته . ولا شك أنه يحدث أن تصاب بعض الأديان بالذبول وهى مع هذا ليست أقل قدرة على الإبقاء على المقدس معها ، لدرجة أنها تجذبه معها إلى الهاوية — ألا ترى هذا المقدس يتراجع فى فترات

معينة إلى مرحلة بدائية، أو يتحمس فتصيبه الحمى التى تؤدى به إلى أسوأ الخلط ؟ .

ومالرو فى هذا أيضا شاهد جيد من شهود عصره ، فهو يربط بين تلك القدسية « بقلق الإنسان العميق لكونه إنسانا » ... قلقا يعمل الخوف من حرب نووية على نشره فوق رؤوسنا ، وتعمل على نشره أيضا قوة صامتة هى القوة الكونية والتعصبات الجماعية والسير تحت أقدام القدر، بل والقدرية الداخلية التى تشكلها لدى كل منا الاندفاعات الموروثة والاتجاهات الغريزية ودوافع اللاشعور التى لا تقاوم ولقد كان فى إمكان مؤلف «الطريق الملكى» و«الحالة البشرية» أن يقدم مادة غزيرة لأصحاب القدسية الحاليين ، أولئك الذين لا يصفون من هذه المادة إلا مظاهرها السفلى أو التى تبعد عن طريقها الصحيح . فبالنسبة لأحدهم كانت القدسية هى «الجزء من الأنا الذى لا يقهر» (٨٥) . . لا يقهر إلا إذا انصرف الإنسان إلى قوة قاتلة تؤدى بالقوانين إلى الانفجار ، وتنفجر هى بنفسها فى الشذوذ الجنسى وفى الجريمة . أليس الشذوذ الجنسى هو « التعبير عن حملة هجومية ضد حدودنا » (٨٦) . ومحاولة ترمى فى آن واحد إلى أن نتخطى أنفسنا، وأن نقضى على أنفسنا ، فى حين أن اللذة « استهلاك شديد للطاقة وللمصادر الحيوية ، شديد بمعنى خطير للغاية ، ومرعب لهذا السبب بعينه » (٨٧) وبالتالى فهى استهلاك مقدس؟ ألم تعمل فكرة الجريمة على بعث النشوة عند رامبو ؟ لقد قال رامبو : « لقد جففت نفسى فى هواء الجريمة » . فالواقع إذاً أن « من الجائز أن تكون الجريمة عملا جذابا لدرجة تستعير معها روح التضحية لبعض صفاتها المقلقة لأكبر درجة ، بعد أن تكون قد هبطت إلى درجة الانحطاط ، وباعتبار العالم جاهلا وأقل إنسانية » (٨٨) .

إن مؤلف « أصوات السكون » مؤلف قصصى مهما يكن الأمر، تغلب عليه صفته كقصصى ، والقدسية فى نظره ترتبط دائما أو غالبا بالبدائية

وانطلاقها ، ومن هنا كان تفضيله لفن جويا ، لا لفن جويا ذى الاتزان فى اللوحات التى تصور الأفراد ، بل لذلك الفن الذى يمارسه جويا ويصور فيه الرغبة والرفاهية والدماء والرؤية الثقيلة والكابوس والجنون والقسوة والشعوذة .. ومن هنا أيضا كان إعجابه بالفنون الوحشية التى تصف الرعب والشياطين ، حيث يبعث الشياطين ليعبروا عن نهاية العالم ، وهكذا دخلت الشيطانية على خشبة المسرح بعد أن مرت من مجال الحرب ، وهو مجال الشيطان الأكبر ، وانتهت إلى مجال العقد النفسية وهو مجال الشيطان الأصغر ، لتمثل الفنون البربرية تمثيلا يزيد أو يقل بربرية ، ومجاله فى هذا الصدد مجال كل مايهدف إلى تحطيم الإنسان والقضاء عليه ، حيث تتخذ شياطين يابل والكنيسة وفرويد وبيكينى نفس الشكل» (٨٩) .

والمذهب الذى يتخذه مالرو فى الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التى يشكلها لنفسه عن القدسية ، بحيث لا تستجيب هذه الأخيرة لذلك المذهب ، فالفن باعتباره تعبيرا عن ضيق البشر هو كذلك صيحة احتجاج وثورة ، وبحث جديد فى الواقعية ، و « رفض للظهر الخارجى » و « إنكار لعالم ملوث » (٩٠) ، ولكنه كذلك صيحة انتصار . . نقصد انتصار الإنسان على القدر وعلى عالم يعيد إنشاءه تبعا لهواه ، ويخضعه لقانونه هو . ولعل من الملاحظ هنا أن مالرو يجهل فى ذلك الإطار قيمة الجمال الطبيعى ، بحيث لا يوجد فى نظره إلا الجمال الفنى ، باعتباره انتصاراً وإبداعا . ولعل تردد بعض التعبيرات هنا، تلك التعبيرات الملة أمر له مغزى خاص ونأخذ لهذا مثلا كلمات : الهدم والانتزاع والغزو والضم والامتلاك والحاجة الملحة ، وغير القابل للإخضاع الخ . . وبوجه عام يعتبر مالرو بصفته عالما للجمال ، استمرار لمالرو بصفته مردداً للثورة ، والأمر بالنسبة إليه « ترك مكان جرح على الخريطة » ، والفن عنده « آخر فرصة للعمل والفنان رجل يتخذ شكل إنسان مفترس، مخاطر على غرار الجنود المرتزقة».

إن التطرف فى الحكم لا يأتى منا ، فمالرو هو المسئول عنه لأنه يضحى بنصف سيكولوجية الفنان من أجل حبه للظهور . كم من مرة ، رغم هذا ، رأيناه متواضعا ، هادئا ، صبورا ، لطيفا، إننى أود من قلبى أن يغزو العالم بأن يعزوه إلى الأشكال التى يختارها ، أو إلى تلك التى يخترعها ، كما يفعل الفيلسوف حين يخضع العالم لمذهبه ، وكما يفعل عالم الطبيعة حين يخضعه لقوانينه » (٩١) . .

لكنه لا يقهر الطبيعة – كما يفعل الفيلسوف وعالم الطبيعة أيضا – إلا عن طريق طاعته لها . إن الحاجة إلى الإبداع والخلق – وهذه ضربة أخرى – لا تتعارض لديه ولذة التأمل والإعجاب والتوافق. فبدلا من أن يدهش الناس بطريق المفاجأة نجده يصغى إليهم ويستأنسهم ويحصل منهم على اعترافات خاصة بهم وبطريق الرقة والاستماع إليهم فى شغف . وهكذا نجده يترك نفسه لتقوده الظواهر الخارجية نحو ما تعلنه من حقائق . أكثر من أن يقضى عليها . وهو لا يعزل نفسه حين ينفى وينكر عالما دنسا ، نقصد لا يعزل نفسه عن عالم الدنس هذا : فالنظرة النقية التى يلقيها على العالم تكشف له عن هذا العالم ونقائه . وهذا هو – كما يقال – العنصر المؤنث المقابل للعنصر المذكر ، فى الإبداع الفنى ولقد تحدث آخرون عن « توازن بين النشاط نصف النهارى والسلبية الكونية » (٩٢) .

ولنقل نحن من ناحيتنا إن تجربة الإبداع الفنى تتضمن دائما ناحية – لا أقول إنها سلبية، لأنه ما من شىء يتطلب جهدا أكثر نشاطا – بل ناحية فتح وترحيب واستعداد وتقبل . ويقول مالرو إن الفنان عضو فى أسرة الطموحين . ألا يمكن أيضا أن يكون – على الأقل بنفس الدرجة – من أسرة العشاق ؟ .

عاشق عجيب ، لا يشعر بالرضا حين يدلل ما يحب ، ويعمل على

إعادة بنائه بقوة وحماسة . ألا يمكن أن يكون هذا هو الدليل على أن ذلك الحب يذهب إلى أبعد من موضوعه المباشر ، مادامت الأشياء الجميلة لاتحب إلا كما تحب صورة منقولة ، أى حقيرة ، منقولة عن جمال أكثر كمالا ؟ من هنا إلى فرض وجود مطلق ميتافيزيقى ودينى لا توجد إلا خطوة واحدة لم يكن هناك إلا القليل لكى يعبر مالرو هذه الخطوة . فلقد كان يكفى ألا يلقى عقله وإرادته جانبا بما كان قلبه فى حاجة إليه .

وإن كان مالرو يحب الفنون المقدسة ، فذلك لأنها ترتبط بعلو خاص . وإن كان يمقت فنون الإشباع فذلك لأنها لاترجع إلى أية قيمة ، « والناس يشبعون أذواقهم ويكرسون أنفسهم لصميمهم هم ، والقيم الحقيقية هى تلك التى يقبلون من أجلها البؤس . . وأحيانا الموت » (٩٣) . حسن جدا . . لكن قبول البؤس والموت من أجل شىء . . أليس هذا معناه منح هذا الشىء قيمة عليا ؟ إن مالرو يضع فن التصوير مكان الله . . فهل فعل هنا شيئا غير أنه غير نوع المطلق ؟ أو بالأحرى ، ألم يحول فى بساطة ضرورة هذا المطلق نحو موضوع آخر ، وهو — أى المطلق — حقيقة أعماق النفس البشرية ، والذى يوجد أصلا كأصل لجميع الأديان ؟ إنه سوف يضطر للموافقة على ذلك رغم أنفه ، فهو يقول : « إن اللغة الدينية هنا تبعث على الضيق والإثارة ، لكن لا يوجد غيرها (٩٤) . إن هذه اللغة « تمت بالقرابة لكل الأساليب المقدسة ، ولكنها غريبة عن جميع الأساليب الأخرى ، ولذا فإن لغتنا الدينية تبدو لغة دين يجهله » (٩٥) . « إن عددا كبيرا من جميع البلدان ، تكاد تسعر بأنها مرتبطة فيما بينها ، تنتظر على مايلوح من فن جميع العصور أن يسد لديهم فراغا غير معروف (٩٦) .

أنا لا أنسى أنه إذا كان ثمة — فى رأى مالرو — دين ما ، فإن ما من دين غير دين الفن ، وبالتالى ما من دين غير دين الإنسان . وهكذا فإنه يؤكد

أن الفن الحديث « ليس دينا بل إنه إيمان » (٩٧) وما هو « بالمطلق » بل هو « مايتلو المطلق » (٩٨) فى عالم لا يعرف « مطلقا » ما ، حيث تتحطم القيمة التنظيمية الآمرة الكبرى لتصبح قيما متعددة (٩٩) ويصبح هذا المطلق « نقوداً تتعامل بها مع المطلق » . . إنها نقـــود انعدمت قيمتها وأسفاه ... «اوراق مالية لا مقابل لها ، وشيكات بلا رصيد » لا يضمنها ضامن. فمن الذى يمكن أن يعتبرها نقوداً صحيحة ؟ إن الفن لا يمكن له إلا أن يبعث فينا خيبة أمل ونحن نتوقع منه شيئا . . . يستحيل عليه ذلك إن هو لم يرجع بنا إلى المطلق نفسه ، ولن تـكون للأعمال الفنية التى يقدمها إلا غزوات فاشلة ، إن هى لم تأت قبل تمكن ثابت طويل الأمد . . إننا نعتقد أن مالرو ذكى ذكاء كافية يمكنه من فهم ذلك تماما . . لـكنه أراد أن يقدم للإنسان فى قلقه هذا صورة بدائية للفن . ولا يفعل هذا إلا ليغرر به وليبعث التعقيد فى حياته وليخفى عنه ألمـا يبعث به ليقضى عليه ، وما الفن على هذه الصورة بقوة تستطيع حل المشكلات الجدية أو إســكات الشياطين التى تزمجر: ما أتفه الفن بالقياس إلى الألم وما من لوحة وأسفاه تستطيع أن تصمد أمام بقع الدماء ! ! « ولربما كان الفن على حق حين يصور وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه محببا » (١٠٠) فليتعلق مالرو إذا بالحاجز الذى نصبه ليحمى نفسه من الدوار . إن هذا الحاجز قابل للـكسر وضيق النفس يأتى من العدمية وهو قريب . . ومالرو يعلم ذلك .

وما دام الفن ليس بمطلق يستحق أى شىء فإنه سوف يظل كما كان ، شاهدا على ذلك الأهداف نحو المطلق الذى — إن نحن نظرنا إليه جيدا يغذى الثورة النفسية ذاتها . ذلك أن الـكشف عن عدم كفاية العالم معناه البحث عن «ماوراء العالم» والتنديد بالمظاهر الخارجية معناه الالتجاء لشىء أو إلى شخص مالن يكون هو مظهرا خارجيا ، والإقلال من « اللاقيمة » معناه

الرجوع إلى القيمة الكبرى ، وهكذا فإن النفى يستند إلى إثبات أعمق ، ليس هو إثبات الإنسان فحسب . . . إذ يكتب هذا مالرو قائلا : « إن الفن الحقيقى يضع وسائله فى خدمة جزء من الإنسان مختار اختيارا غامضا وبقوة شديدة (١٠١) فلنوافق على ذلك . لكن هذا الجزء الثمين من الإنسان لا يمكن أن يكون رغبة فى الانفصال فحسب ، إنه يعبر عن نفسه بطريق المطالبة والتنقيب بدرجة لا تقل عن تعبيره بطريق الغزو .

هذا الجزء هو الذى يخفى رغبة وقصداً معينا لا يستطيع الفنان بدونهما أن ينتزع أى شىء كان من مجال الفراغ المختلط . ومن هنا كان الفنان فى مجتمع باحث عن المعرفة كمجتمعنا هذا وجها مثاليا يثير نفس التأمل الذى كان يثيره فى الماضى كل من البطل والحكيم والقديس . . . ومن هنا أيضا كان عمله الفنى — بفضل وجوده فحسب — اعترافا ودليلا على وجـــوده وقيمته . وعلى كل ، فمهما كان « شرف الفنان » فى أن يثور حيال نفسه ، فإن عمله ينبع من جزئه الذى يعاونه فى إحلال الصلاة محل النقمة ، وحيث يتحول التحدى ليصبح ابتهالا فلا مهرب لنا — فيما أخشى — من التصوف ؟

التقابل بين الفن والصوفية

إن هناك مبالغة فى استخدام لفظ « الصوفية » ، فالرجل المتصوف فى نظر البعض رجل يعيش فى نشوة . وبالنسبة للبعض الآخر يعادل التصوف كلمة « غير المعقول » ، وفى نظر آخرين أيضا كلمة « صوفية » مرادفة للروح الدينية ... ولسوف نأخذ هذا التعبير من جانبنا بالمعنى الذى يأخذه به علماء الدين ، وعلى ذلك تصبح المعرفة الصوفية ، وهى معرفة الله، معرفة خاصة جدا ، معرفة تجريبية ، لا عقلية منطقية ، مبنية

على التجربة . وحيث نقابلها فى جميع الأديان — وحتى خارج الأديان — نجدها لا تشكل إلا أرفع تجربة دينية . ورغم أنها بلا شك مستحيلة المنال بمجرد بذل جهود بشرية ، فإنها تتطلب استعدادات خاصة ووسيلة معينة للحياة . وهكذا نرى أن بين الحياة التصوفية والحياة الفنية وبين التجربة التصوفية والتجربة الجمالية أوجه شبه تلفت النظر ، لافى أهدافها طبعا ، بل فيما يخص صفوف الإعدادات البعيدة أو القريبة ، وفى طرق التفكير العقلية حين تدخل مرحلة العمل ، وكذا فى بعض من آثارهما ، وتفسر هذه التقابلات بأنها دليل من أوضح الأدلة على الترابط التشابهى بين الفن والدين .

ولسوف نتحدث حالا عن الفنان المبدع . . لكن الهواة المتحمسين .. هواة الشعر والموسيقى والتصوير يعرفون هم أيضا حالات تشبه حالات المتصوفين . ولسنا هنا فى حاجة — لإعطاء أمثلة تدل على ذلك — إلى اللجوء إلى النشوة،وهى شىء شائع كما نعلم لدى هؤلاء وهؤلاء . . وإن نحن هبطنا إلى مستوى متواضع بعض الشىء نجد « أننا حين نتأمل عملا فنيا، أو نستمع إلى ميلودية ما ، ينفرج جهدنا الذى يرمى إلى الفهم وتأخذ الروح فى تأمل نفسها بنفسها فى الجمال الذى يوحى به العمل .. أو فى بساطة تامة نجد بعض الذكريات أو الأقوال أو بيت شعر من دانتى أو من راسين . . تنساب من أعماق غامضة فينا ، وتفرض نفسها علينا وتدعونا للخشوع وتنفذ إلى قلوبنا . . وبعد هذا لا نعرف أكثر من ذلك،لكننا نشعر بأننا نفهم قليلا ما كنا لا نكاد أن نعرفه إلا بالتقريب ونشعر كذلك بأننا نستمتع بطعم ثمرة لم نكن قد فعلنا بها أكثر من قرض قشرتها »(١٠٢) .

وظاهرة المشاهدة العادية هذه ، أليست هى المقابل ، وإن صح التعبير، الصدى فى مجال الطبيعة لما تسميه الأعمال الروحية فى مجال النعمة الإلهية ، أغنية السعادة ؟ تلك الأغنية التى يكون فيها النشاط راحة ، و « تتحقق » فيها

الأفكار، وتصبح وجودا انعطافيا حاضرا وتتحدد فيها. حالة التلذذ الروحى بالتأمل .. « تلك الأغنية البسيطة التى لا تجد فيها النفس موضوعا آخر غير نظرة خليطة عامة عن الله .. وحيث لا يشعر القلب بشعور آخر إلا بذوق عذب هادىء هو الله .. ذوق يغذى دون جهد كما يغذى اللبن الأطفال»(١٠٤)

إن القول بأن التأمل الجمالى يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التعادل أنه ينتقل بنا من الأنا السطحية الهائجة المتفرقة إلى البساطة الهادئة للأنا العميقة . ولا بد هنا من أن يسكت « انيموس لكى تستطيع « آنيما » أن تتغنى ولقد تحدثنا عن هذا بمناسبة حديثنا عن الشعر ، كما بين هيجل صحة هذا فى الموسيقى . . والواقع أن «الموسيقى » لاتذهب إلى حد إيقاظ مفاهيم عقلية، ولا إلى حد استدعاء صور تبعث التفريق فى العقل فتقضى على الانتباه فيه .. والإنسان إزاءها لا يتركز فى هذه الناحية الخاصة أو تلك من كيانه فحسب ، بل إنه محدد بفكرة محددة . . والأنا البسيطة بصفتها مركزاً لوجوده الروحى هى التى يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة . على أن هذا التمييز بين نوعى « الأنا » هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية . كما أوضح بريمون ، إذ يجمع المؤلفون جميعا على أن الاتصال بالله لا يتم إلا عند « السن المدببة للنفس » ، وفى « الأعماق الخفية للروح» وفى « مركز القلب » . . ويضيف أحدهم قوله : « أعماق أو قمة . . أكثر علوا وسموا من القدرات الثلاث العليا ، لأن هذه القدرات تنبع أصلا من هذه الأعماق أو تلك القمة » . ولن يفعل القديس فرانسوا دى سال أو جان دى لاكروا أو تيريز دافيلا ، ومائة غيرهم تزيد أو تقل معرفتنا بهم . لن يفعلوا إلا أن يكرروا — بصرف النظر عن فروق لا قيمة لها — ما سبق أن وصفه أفلاطون وقربه من التجربة الفنية حيث قال : « إن التأمل الجامع الموحد يحدث عندما تكون الروح قد أغلقت أبوابها فى وجه كل ما يجذبها خارجا عنها، وعندما تكون قد أرست السكون فى حواسها وفى قدراتها .. بل

وفى عقلها المفكر العارف عن طريق التمييز بين ذاته وموضوعه.. وبالاختصار عندما تفكر مستخدمة قمة النفس المنقاة ». وإلى كل من انسحب ليعيش وحيدا فى محرابه ، « يقدم الله نفسه .. ويضيء فجأة ضوءا داخليا غير متوقع . . غير منتظر . . ويغزو ويمتلك الروح كما يستولى الإلهام على روح الملهمين والأنبياء »(١٠٤)

غير أننا لم نصل بعد إلى هذه المرحلة . فكما أن المتصوف أو القديس أو – بوجه عام – الرجل الذى كرس حياته لله ، يصغى إلى وحيه نجد الفنان أيضا يضع نفسه تحت تصرف رسالته ، ويستجيب إلى نداء ما . تدفعه ضرورة داخلية يأخذها فى اعتباره ويستوعبها ، وعليه أن يقبلها ، ولكنها تبتعد عنه وعما يريد أن يفعل. يقول راموز، وقد كان إذ ذاك فى سن الثامنة عشرة : « إنى أرى كل يوم أكثر من ذى قبل ماذا يكون استعدادى وماذا تكون رسالتى . . إن كان استعدادا عاديا ندخل إليه بقلب مرح كما يفعل المحامى أو الطبيب .. لكن لابد لى أن أصبح أديبا (١٠٥).

إذاً يكون الخط مرسوما مقدما،وقد لا تكون لدى الإنسان الشجاعة للسير فيه .. لكنه الخط الوحيد ، ونحن متأكدون من هذا مقدما .. الوحيد الذى « نجد فيه ضمانا وسعادة للمهمة المكتملة وللاستعداد المشبع »(١٠٦) وبالاختصار فإن الفنان لا يختار.. بل هو الذى يقع عليه الاختيار . . وإن هو رفض مهمته هذه ،كان هذا منه خيانة وبداية حياة فاشلة. ولقد سأل أحدهم المصور بونار قائلا : « ألا تزال تصور ؟ » فأجاب الفنان قائلا : « نعم . وماذا تريد أن أفعل غير ذلك ؟ » . نعم ماذا كان يستطيع أن يفعل حقا غير ذلك ؟ لقد ولد ليصور، كما ولد ميكل انجلو ليكون مثالا ، ودانتى ليكون كاتبا . . على أن هؤلاء جميعا يعتبرون فى مجالات أخرى – حتى التى انتصروا فيها – يعتبرون مخلوقات فاشلة فى الحياة .

وريلكه لا يفكر فى نفسه فقط حين يصف عملية الانتقاء التى تضع شاعر المستقبل فى خدمة الشعر منذ شبابه الأول ، فيقول : « ولم يكن والداه يريان له أى مستقبل، وكان أساتذته يظنون أنهم يعرفون أسباب انعدام التحمس للدرس عنده . . وكان الموت يبحث فعلا عن المكان الذى يستطيع أن يأتيه منه بأسهل ما يمكن ، لكن العنصر الإلهى لم يكن يبالى بذلك إطلاقا فراح يصب أمواجه فى هذه القنينة الهشة . . ومنذ ساعة فحسب كانت أمه تلقى بنظرة عابرة قادرة على احتضان هذا المخلوق . . لكنها لم تعد تعرف كيف تحصل منه على الاتزان » .. فماذا حدث .. وكيف توصف « القوة لم تتأهب فيه بعد التى ظهرت فى هذا الفتى الذى ربما كان يرفع نظرته ولا يراك ، تلك القوة التى تفاجىء القلوب الشابة فى وقت لم تتأهب فيه بعد للحياة، لتمتلأها بقوة وبعلاقات سرعان ماتتعدى كل الانتصارات التى يمكن أن تحققها حياة بأكملها ؟ . وكيف يستطيع مخلوق جديد لا يكاد يعرف يديه شخصيا . . مخلوق حديث العهد حتى بأبسط الأمور وأيسرها كيف يستطيع التكيف بوجود خارق لهذه الدرجة ؟ . . آه . . لم لا يستطيع شاب فى مثل هذا الموقف أن يذهب فيحترف الرعى ! .. آه .. كم كان من الضرورى إقناعه أو معارضته ! أتحسبون حقا أنكم تشغلون ذهنه وهو ذلك الإنسان الذى هو قوة لا تنضب امتصاصا بلا حدود . وقبل الأوان ! (١٠٧) .

نعم ... كان يجدر به أن يجعل من نفسه راعيا . . فحياة الفن فى الحقيقة لا تشبه المهن الأخرى ، بل ما كانت هذه الحياة مهنة حقا ،وها هو ذا راموز يعترف قائلا : « لا أظن أنى جدير بهذه الوظائف العليا . . . وأنا لا أرى فيها وسيلة لكسب العيش . . بل أكاد أرى فيها تعبا . . وكما هى الحال فى التعبد (١٠٨) نتساءل: ألا تفترض اللغة الفنية العدول عن « الدنيا » وعن لذاتها ومطامعها ومظاهرها . . ؟ فلكى يكرس الفنان حياته كلها لما يجب ، ألا يقبل الفقر والعزلة وعدم فهم الناس له . . واحتقارهم إياه

ماهذا إلا انعدام عقل فى نظر الحكماء . . والحقيقه ــ هكذا يقول برنارد ــ إنه « لابد من الجنون بما هو خارق للطبيعة فى فن التصوير وفى القدسية على السواء »(١٠٩)..

كان راموزا وهو شاب يعطى دروسا لكى يعيش، لكنه ترك المهنة حين فهم أن العمل من أجل العيش يفسد العمل باعتباره علة وجوده . وقد قال فيما بعد.. حين فهم مغزى هذه الحقيقة «إن الفنان والقديس .. رجل واحد.. تضحية للذات .. عدول عن العصر.. ورضوخ للإهانات والحرمان، وشعور بنوبات النعمة، مهما التلاميذ. .والقاعدة.. والتوازى بين نوعين من التصرف وحقيقة جمالية إن أمكن القول .. للأناجيل»(١١٠) .

أليس مما يلفت النظر أن المبادىء الإنجيلية تترك نفسها لتنتقل بسهولة إلى سماء الفن.وغالبا مانجد فيها تطبيقا لها ؟ ومن العسير خدمة سيدين فى آن واحد . . اترك كل شىء واتبعنى .. والذى يحب أباه وأمه أكثر من حبه إياى غير جدير بى ..

ولحياة التصوف لحظات نشوة علوية ، وحياة الفن تقرب من قمتها عند وجود الوحى ، ولم يحدث أن أنكر إنسان ما هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم تكن الشعوب القديمة لتقيم خطا فاصلا واضحا بين الأنبياء والشعراء ، وقد رأينا كيف يوضح أفلاطون أنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الإله قد أمسك به . وما رمز «موحية الشعر» إلا ترجمة لهذه التجربة الامتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمتصوفين على حد سواء . ولقد تحدثنا عن حالة ريلكه ضمن حالات أخرى .. هذا « الذى لم يكتب يوما سطرا واحدا دون وحى أو ضرورة داخلية» .. لكنه لم يكن إذ ذاك بقادر على أن يمنح نفسه ، وما كان يكاد يعرف كيف كانت الكلمات التى يكتبها فى الوريقات التى يحتفظ بها فى جيبه دائما .. كيف كانت تتولد .. ولقد اصبح الوحى عنده

خارجا عنه، لدرجة أنه كان يرفض أن تطبع أشعاره باسمه لأنها كانت « كلها عملاة عليه .. كان هناك شخص يجلس أمامه يمليها عليه»(١١١) .. هذا .. ولم يكن ما يفعل رامبو مثلا بشىء اسمه « صب الباطن فى قالب حسى ظاهر» بل كان قوة مجهولة تظهر فى روح الشاعر و «تخسف» شخصيته لحظة وتخفف من عبئه ، وقلما تكون الأغنية هى العمل الفنى .. أى الفكرة التى يتغنى بها المغنى ويفهمها .. لأن «أنا» شخص آخر ، وإن استيقظت قطعة النحاس لتصبح آلةموسيقية ، فما هذا بخطأ منه .. هذاشيء واضحعندى .. وهاأنذا أحضر تفتح فكرتى .. وأنظر إليها، وأصغى إليها ، وألقى بدقة من دقات قوس الكمان : وإذا بالسيمفونية تتحرك فى الأعماق ، أو تأتى قافزةعلى خشبة المسرح (١١٢) .

وما الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه القوة التى يعترف بوجودها حتى أكثر الفنانين اعتمادا على الإرادة الحرة ؟ القدر ؟ لقد قال بسوسان : إنه « ما من أحد يقطف أوراق الشجر الذهبية إلا وكان القدر هو الذى يقوده أوالمصادفة»هنا يقول فاليرى : «لن يكون الشاعر شيئا كبيراً إن لم يكن ألعوبة فى يدى مايفعل (١١٣) .

أما جوته فيصف تلك القوة بأنها « شيطانية خارقة » وربما كان هذا أثرا تركه شيطان سقراط فى ذاكرته ، على أن هذه لتذكرة تكفى لكيلا نخلط بين تلك الشيطانية الخارقة والشيطانية بالمعنى العادى المعروف : فمثلا عندنا «مفيستوفيليس» وهو شيطانى بمعنى سلبي للغاية لانستطيع اعتباره شيطانيا خارقا ، على ان الشيطانية الخارقة فى الحقيقة «تتكشف» فى نشاط «إيجابى تماما » كما يحدث عند غاز عظيم كنابليون أوعند الموسيقى أوالمصور أو الشاعر، ويضيف جوته أيضا قوله فى هذا : « إنها الشيء الذى لاتستطيع فهمه بالعقل وبالمنطق ، ولا يوجدفى طبيعتى رغم أنى خاضع له ، وبالاختصار فان الشيطانى الخارق لن يكون شيئا آخر غير القوة الخارجة عن الإنسان

ذى العبقرية ، والتى تؤثر فيه قوة شديدة تشتد كلما كبر وكبرت معه عبقريته ، والتى يتعين ألا يتلقى هو تأثيرها إلا حين يعمل هو على توجيهها نحو أهدافه .. ولا يجب أصلا أن نحاول فى هذا توضيح فكرة ظلت ولا شك خليطة غامضة فى عقل جوته نفسه ، لكننا نستطيع على الأقل أن نستخلص تلك الفكرة القائلة بأن عمل الفنان – شأنه شأن كل مبدع فى أى مجال – يستند إلى قوة عليا تكاد تكون فوق طبيعية ، ولا تمنع الإنسان من السير بذاته ، ولا يستطيع بدونها أن يفعل شيئا هاما » (١١٤) .

وهناك من المفكرين من يقول بأنه – أى الشيطانى الخارق – هو بعينه اللا شعور .. تلك القوة التى جعلوا منها مشتقا حديثا لموهبة الفن . لكن مثل هذا الوصف لا يكفى لتبرير تجربة الفنانين لأنهم ، أى هؤلاء الفنانين ، يستمرون فى بحث حقيقة لا يفهمونها دون أن يكونوا على جهل بشىء من آثار هذه الحقيقة التى يسمونها اللاشعور .. تلك الحقيقة التى يطلقون عليها أيضا اسم « الله » . لقد كان جورج ايليوت يؤكد أن فى أحسن أعماله الأدبية يوجد « شىء آخر غيرها » يستولى عليها ويشعره هو « أن شخصيته هو لم تكن إلا مجرد أداة يعمل العقل من خلالها » (١١٥) .

وكان سيبليوس يقول عن سيمفونيته الخامسة « عندما تعتمد الصورة النهائية لعملنا الفنى على قوى أقوى منا ، نستطيع فيما بعد أن نبرر هذا الجزء أو ذاك من العمل ، لكننا إزاء العمل فى مجموعه نكون مجرد أداة .. وهذا المنطق المدهش ، نسميه الله : تلك هى القوة الآمرة » . وعندما يتحدث راموز بدوره عن هذه القوة لا يستطيع إلا أن يلجأ إلى لغة الدين فيقول : « ما أنا بقادر على فعل الكثير ، فلأحقق إذاً على الأقل ذلك الشىء القليل الذى أستطيع تحقيقه .. هذه هى صلاة كل يوم أؤديها .. فأدعو المجهول وإرادتى هزيلة ، لأن هناك شيئا لا أستطيع التوصل إليه ، ويستطيع هو عمل كل شىء .. هو هذا الذى أرجو .. ولا أوجه رجائى إلا لذلك الإله

الداخلى » (١١٦) . وماتيس لا يقل فى انعدام الإيمان عن راموز ، ولكنه مثله طالما صرح قائلا : «إن الله هو الذى يمسك بيدى ، وما أنا بمسئول عما أفعل » (١١٧) . وقد أجاب ماتيس عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر فقال : «نعم إنى أؤدى صلاتى ، وأنت كذلك . . وتعلم هذا تماما . . عندما تسوء الأمور نلق بأنفسنا فى الصلاة لنجد جو الاتصال بالله . . وأنت تفعل هذا أيضا » (*) وقد يكون من سوء التصرف المبالغة فى مثل هذه الأقوال ، لأنها تميل إلى الاعتقاد بأن الفنان المبدع يشعر بأنه معلق فوق شجرة تطل على مياه ، وأن خصبه الفنى ينبع من خصب أولى أصيل .

وليس الوحى الفنى على وتيرة واحدة ، وهو لا يزيد هنا فى شىء عن السلب أو الذهول التصوفى ، لأن كل حياة روحية تتضمن مراحل من الجفاف والهزال قد تكون طويلة جدا ، حيث يترك الفنان الروح التى منحها الله إياه ، وحين ينتزع الله منه شعوره بوجوده ، تراه وقد غاص فى الظلمات والإغراء والشكوك ، ويهبط وجوده لدرجة البؤس بل والعدم . والفنان يعرف مثل هذه المحن ، فما إن ينسحب الإله حتى يصاب بحالة من الجنون، وبعد أن كان يرفرف فى رشاقة رائعة ، تجده فجأة وقد أصابه الهدوء الثقيل، وما من نسمة تحرك قلاع سفينته . . فهناك لحظات يغيب فيها الفكر ويسقط القلم من بين الأصابع كما يحدث لراموز ، الأمر الذى يجعله يئن . . «وعبثا أحاول بذل جهد لأعود إلى العمل أو لأصادف فكرة ، أو لأعرض ما أظن أنه قائم فى عقلى بياضا على سواد » . هذه الحال لا يفلت منها أعظم

* انظر الفيجارو الأدبى عدد أول سبتمبر ١٩٥٦ ولعل النص الآتى يوضح الى أى مدى يذهب ماتيس وعند أى حد يقف . تسألنى عما اذا كنت أومن بالله ؟ نعم . . عندما أعمل . . وعندما أكون خاشعا متواضعا أشعر أن أحدا يساعدنى ويعاوننى على اخراج أشياء تتخطانى ، ومع هـذا فأنا لا أشعر نحوه بأى اعتراف بالجميل لأنى كما لو كنت أمام حاو لا أستطيع اختراق أبراجه ، وهنا أجد نفسى منكمشا ازاء الفائدة التى أخرج بها من التجربة ، وكان المفروض أن يكون هـذا جائزة لى عن جهودى . انى ناكر للجميل وما من وخز ضمير يؤنبنى (جاز) .

الفنانين والأدباء. فقد رأينا أن ديلاكروا يبحث ويتحسس الوحي الهارب، ومثله كان بيتهوفن، وكان فاجنر، يشهد على هذا ما كتبه الأول من خطابات والثانى من مذكرات، يقول فيها كل منهما إنه قد ألقى به فى حالة من تخبط تقرب من الجنون.. أليس هذا ضمن الأسباب التى تعمل على الجمع بين النعمة الشعرية ونعمة التصوف؟ فرغم أنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين، الأول مجال طبيعى، والثانى خارق للطبيعة، فإنهما على حد سواء يتميزان بصفات التقطع وعدم الثبات أو الدوام.

هذا ويعزى الوحى أحيانا إلى موحية ما، ليست هى الموحية الرمزية للشعر والفن، بل إنها موحية حية ذات جسد. وقد رأينا أن عددا من أرفع الأعمال الفنية والأدبية قد تم إدراكه فى حب الرجل للمرأة، لدرجة أن مولد هذه الأعمال يظهر طبيعيا بقدر طبيعية مولد طفل. لكن ليس لحب الشعراء هدف فنى فحسب كما سبق أن رأينا، بل إن له جانبا دينيا كذلك — ويخلط التحليل فى هذا الحب ليوجد «خليطا عجيبا تترابط فيه ثلاثة عناصر رئيسية بمقادير غير متعادلة، ومتغايرة، وهى الفن وحب الجنس والدين» (١١٨). ومن المستحيل إبعاد هذا العنصر الثالث، وعندما يبحث الفنانون أنفسهم عن معنى لتجاربهم، يجدونه فى الدين.. لكن لا فى الدين المسيحى بالضرورة.. والاندماج بين الحب والفن والدين يتأتى كحقيقة تلقائية وطبيعية، مستقلة عن أية عقيدة دينية محددة.. ونلحظ هذا عند الإغريق، ولم يكونوا مسيحيين، ونجده عند فاجنر وقد اتخذ شكلا يقرب من البوذية أكثر من قربه من المسيحية. وحتى أوجست كونت وقد كان ملحدا يؤكد هذه القاعدة.. بحيث يمكن القول بأن التقابل بين اللغات وطريقتى التعبير يرجع أصلا إلى التقابل بين المواقف (فى الدين والفن)، دون أن ننكر أن تقليد داتى وبترارك أمر له أثره عند كونت» (١١٩).

لقد حاول بترارك إغراء لورا ، لكن لم تكن لورا فى يوم من الأيام عشيقة له . خيبة أمل أثارت لديه نكبة معنوية وجعلت منه شاعرا شهيدا . ومع ذلك فهو مرغم على الاعتراف ، فهو يقول : « لقد دفعتنى إلى حب الله». إن جمال لورا ، الذى لم يستطع تملكه قد فتح له الطريق نحو الجمال اللانهائى، وهو الحد الأقصى الحقيقى للحب . « فمنها تأتيك الفكرة الحبيبة التى تؤدى بك — إن اتبعتها — للخير الأعلى ، وأنت تحتقر ما يرغب فيه الناس »(١٢٠) .

أما جوته ، فقد كان أقل سعادة من بترارك .. فقد أصابه الهرم ليصل فى نهاية الأمر — بفضل وجه طفلة — إلى الروحانية الدينية . فلقد كانت أوليكه حبيبته المثلى : وقد كشف له حبه الأخير عن التقوى : « فى أنقى مناحى قلبى ينبض جهد يرمى إلى أن أترك نفسى تعترف بالجميل ، لتذهب إلى ما هو أعلى وما هو أنقى .. إلى المجهول .. وتكشف لنفسها عن لغز لا يمكن تسميته إلى الأبد . هذا إذاً ما يسمى التقوى .. وهذا السمو السعيد من نصيبى حين أقف أمامها »(١٢١) .

وكان بودلير أكثر وأحسن استعدادا لكشف من هذا النوع . . فقد كان واعيا بما يكفى بحيث لم يجهل الطبيعة ومدى العاطفة التى كانت تربطه بحياته ، « إنى أحبك .. يامارى .. لكن الحب الذى أشعر به حيالك هو الحب المؤمن بالله » . ولذا فقد ثار حين حكمت المحكمة بإلغاء قصيدتين كان قد كتبهما ليقدمهما إلى عشيقته مدام دى سا باتيه ، لأن القضاة لم يفهموا منهما شيئا ، إذ « إن غير المهذبين عشاق . أما الشعراء فهم عباد »(١٢٢) ، ثم يشرح بودلير هذا الموقف فى مجال آخر فيقول : « إن البعض يعزو إلى هؤلاء العباد عاطفة وحبا . . وقاذورات نسائية من هذا النوع » (١٢٣) فى حين « أن الصوفية هى قطب هذا المغناطيس الذى لم يعرف إلا قطبه الآخر كاتول وعصابته من الشعراء الأغبياء السطحيين للغاية»(١٢٤) .

هل هذا ارتقاء لدرجة السمو ؟ وهل يمكن للحب أن يرتفع بنا لدرجة السمو الدينى إن لم يكن صوفيا أصلا فى جوهره ؟ أليست الغريزة الجنسية ذاتها فى نهاية الأمر غريزة تنتظم طبقا لحقيقة عليا مادام بعض أهل الفن قد وصلوا إلى تلك الحقيقة بفضلها ؟ لا شك أنهم كانوا فى حاجة إلى مثل أعلى يرونه مجسدا فى شخص مرئى ، وما كان للروحانية أن تصل إليهم دون الجسدية ، لكن تجربتهم لم تكن تنتهى فى الرغبة الجنسية، وها هو ذا أفلاطون فى « المأدبة » يرى أن رغبة تملك جسد جميل ترفع العشيق إلى مستوى الجمال الروحى ، بشرط ان يتمكن ذلك العشيق من أن يتحكم فى ذاته وينتصر عليها . وتطابقا مع هذا الوضع يحتاج الشعراء فى حبهم إلى نوع من الخشوع حتى تكون قريحتهم خصبة . ومن هنا تكون وظيفة الجمال المحسوس إيقاظ الحب لا إرضاءه ، وتكون الموحية هى تلك المرأة التى يتكشف الجمال بفضلها ، ذلك الجمال الذى يعلو بها سموا والذى يكون الفنان فى خدمته ، يخدمه بفنه ، ولا بد أن يكون هذا الجمال — حسب قول كلوديل الذى استعاره من دانتى — « وعدا لا يمكن الوفاء به » حتى تبعث الرغبة الجنسية إلى الروح قوة محركة ترفعها إلى الأعالى ، « وهنا تتصل موضوعات الفن بعضها ببعض ، ويصبح تقابلها أصل مادة قصص موحيات الفن» . . إذ أنه ما إن نتوقف عن الخلط بين هذه المشاعر الشاعرية الكبرى والحب الجسدى ، حتى نشعر بعاطفة مختلفة لا يستطيع كائن عادى أيا كان أن يكون موضوعها الأخير ، ولا حتى أن يرغب فى أن يكون هذا اللهيب الحماسى وقفا عليه « ذلك أن موحية الشعر والفن لم تكن بالنسبة للفنان إلا وسيلة العمل الفنى ، لكن فنه لا يفى كذلك بالوعد ، وهنا يرى الموضوع الحقيقى لما يبحث عنه فى وضوح ، نقصد الفن من خلال الموحية ، والله من خلال الفن » (١٢٥) .

ورغم أن تلك التجربة التى وصفناها فى التو تخص بعض المختارين فحسب ، إلا أنها ليست تجربة من المرتبة الأولى ، فهى تؤكد التجربة الشائعة لدى

الفنانين والمتحمسين للفن وتكبرها . والظاهرة الجمالية كما لاحظنا فيما يتعلق بمالرو ، ترجمة لضرورة المطلق ، فالوحى من جهة والتأمل من جهة أخرى يتعلقان بأهداب الأهداف ، ويتخذان أصلا لهما فى تلك الروح العميقة وهى بطبيعة الحال روح دينية ، وهى حاجة لله وقدرة له . ولا يمكن إنكار هذا : إن للفن هدفاً غير ذاته ، وما بحثه المستمر عن التعبير إلا صورة أصابها ضعف ، أو كالرمز ، صورة بحثه الدائم عن الكائن الأعلى » .. إن هذا القلق موجود فى صميم كل فن ، اللهم إلا إذا لم يوح الفن بنفسه بهذا القلق ، وكما لو كان هذا يحدث خلسة عنه . والتنديد بالقلق باسم العقل فحسب محاولة فاشلة ، إذ أن الفن فى أعلى وفى أكمل تعبيرله ، بحث أيضا ، والعمل الفنى وقد عمل العبقرى على تثبيته ، يحتفظ بحركة دفعته وشكلها حتى فى حالة جموده الكامل . نعم « إن هذا النوع من السعادة المقدسة الذى يملؤنا به الحاضر الجميل كسعادة الانتظار ، ويتولد الأمل أجمل مما كان من إشباع رغبتنا » (١٢٦) .

وربما كان هذا سببا فى أن الكاتدرائية القوطية ، والمعبد الإغريقى أو المصرى أو البوذى عمل لا نستطيع تخطيه ، لأن كمال مثل هذه الأعمال غير مغلق على نفسه ، بل إن هناك نداء يحوطه .

وإذا كان الإنسان يستطيع أن يتعدى حدود الإنسان ، فليس من العجيب أن يتعدى الفن الفن ، مثال هذا أن بيرنانوس — وهو قصصى كاثوليكى — كان أكثر استعدادا لفهم هذا من بروست بصفته قصصيا لا يدين بالمسيحية إن كان هذا صحيحا ، ومع هذا فقد فهم بروست أن الفن لن يوجد دون « ما وراء الذات » ، وأن النشاط الفنى يفترض نوعا من الحقائق المطلقة التى تسانده ، ها هو ذا يتساءل عند موت بيرجوت فيقول : « هل

مات إلى الأبد ؟ ، من يستطيع أن يقول هذا ؟ إن ما يمكننا قوله هو أن كل شيء يحدث فى حياتنا كما لو كنا ندخل إليها، ونحن نحمل معنا عقودا كتبت فى حياة سابقة ، وما من علة – فى حياتنا على الأرض – لنعتقد أننا مرغمون على فعل الخير، وعلى أن نتصف بالرقة ، أو حتى على أن نكون مهذبين، ولا أن يعتقد فنان ملحد أنه مضطر أن يعيد النظر عشرين مرة فى مقطوعة يكتبها. لن يهم الإعجاب بها جسده الذى سوف تأكله الديدان . إن كل هذه الواجبات – التى لن يكون عليها ثواب أو عقاب فى الحياة الحاضرة تنتمى على ما يلوح إلى عالم يختلف تماما عن عالمنا هذا القائم على الطيبة والتضحية .. العالم الذى نخرج منه لنولد فى هذه الأرض ربما قبل أن نعود إليها لنعيش تحت سيطرة هذه القوانين المجهولة التى أطعناها، لأننا كنا نحمل تعاليمها فى جنباتنا دون أن نعرف من الذى كان قد وضعها – تلك القوانين التى يقربنا منها كل عمل عميق يفعله العقل ، والتى لن تكون غير مرئية إلا بالنسبة للبله .. » (١٢٧)

إننا لا نجد إلا القليل من صفحات بروست يبين اهتمامه بالدين ولو بالتقريب ، اللهم إلا إذا كان ذلك الاهتمام إملاء عليه من تجربته كأديب .

التناقضات بين الفن والدين

قد يقال إننا مصابون بحمى التتلمذ على بروست .. لكن بروست حين يعلن وجود عالم علوى تكون أفلاطونيته وحدها هى موضع البحث هنا. والقول بأن مشروعه مثل يحتذى أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه لا يؤدى إلى الدين . ولقد تساءل مورياك عما إذا لم يكن مثل عمل بروست هذا متضمنا عدولا عن الله (١٢٨) .

ومع هذا فنحن لم ننس أو الفنانين – حين يمجدون مبادىء الانجيل –

يحولون معناها لصالحهم وهكذا نجد أن بين الفن والدين شقة. صحيح أن هناك تقاربا بينهما ، لكن هناك تعارضا واضحا يفصلهما أيضا . ويتعين علينا الآن أن نلقى نظرة على هذه الناحية المضادة من ذلك «الازدواج» .. وإذا لم نستطع إيجاد حل لمثل هذه المشكلة فإننا نكون على الأقل قد أخذنا حقيقتها فى اعتبارنا.

ثمة فرق تنبع منه فروق أخرى : ففى حين يتجه الشاعر نحو الكلام، يميل المتصوف إلى السكون . وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنتظم لصالح العمل الفنى ، والانطباع العاطفى لصالح التعبير ..على أن العملية الإبداعية تبدأ بذلك الوميض الأولى الناتج من عاطفة ماتكون « فى أول الأمر سحابا ، لكنها مليئة بالعيون وبنظرات ملحة ، محملة بإرادة، تتوق لتسبغ على هـــذا الوميض وجودا » (١٢٩) . ولكنها أيضا تحاول التخلص فى معمعة القصيدة ، — إمامن ثقل تشكيلى وإما من موسيقى لتصبح طليقة . . وبتعبير آخر لابد وأن يكون الشاعر نفسه صوتا ، إما بطريق الموهبة الطبيعية وإما بفضل المهمة الملقاة على عاتقه . لكن ليس معنى أنه يتكلم أن يتنكر للشعر ، بل الأمر على عكس ذلك : إن المهمة الطبيعية للمتصوف فى الكنيسة لا تنحصر فى أنه يعلم الناس . . والضوء الذى يأتى من تأمله لا يلقى عليه فحسب واجبا يدفعه إلى أن يكرس نفسه لهذه المهمة ، بل كذلك — وهنا الأساس — لايعطيه من ذاته وسيلة لأداء هذه المهمة(١٣٠) .

لاتقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون . . فهؤلاء فى الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا سدا لحاجة الكلام أو الكتابة . ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هنا بحالة الشعراء ، فالشاعر هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية ، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحرى للألفاظ ،ذلك التحويل الذى ينقل به شيئا من تجربته هو لنذهب به من نفسه العميقة إلى نفوسنا . أما المتصوف ، فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية ،

تلك الحالة التى تفترض تدخلا طليقا مطلقا ، لا أصل له من قبل الله . والتجربة الصوفية – على عكس التجربة الشعرية – غير قابلة إذن للانتقال. من المؤكد قطعا « أنه ما من شيء يمنع أن يكون متأمل عظيم عالما دينيا عظيما فى نفس الوقت ، كما أنه ما من شيء يمنع أديبا أو فنانا مثل شيلى أو بروست أن يكون عالما فى علم الجمال من المرتبة الأولى ، وهنا يمكن أن تنقل أعماله إلينا ثمرة تفكيره فى الحياة الصوفية . ومن هؤلاء من كان له حظ القدرة على قرض الشعر أيضا ، وهم والحالة هذه ينقلون إلينا تجربتهم الخاصة بعد أن تكون قد اصطبغت بصبغة الجمال التصوفى إلا أنهم فيما يخص التأمل ذاته ، لن يكون لديهم شيء يعلموننا إياه أو ينقلونه إلينا ، لأنهم يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم .. أيحدث هذا من قبيل الخشوع والتواضع؟ نعم ولا شك .. لكن عدم قدرتهم على هذا يرجع إلى أنهم لا يملكون أية وسيلة تعاونهم فى نقل هذا السر إلينا » .

من أين تأتى الاستحالة ؟ .. من أن الفن هو مجال «العلامات» الرمزية، فى حين أن التصوف مجال التحليق بلا أجنحة . فالفنان إن لم يعدل عن مهمته يشكل المادة التشكيلية أو اللفظية أو الرنانة . والأمر الذى لا يقبل الإدراك ويقبله هو ، لا يأخذه فى اعتباره إلا على هيئة رموز ، ولو أنه لا يستطيع التخلص من الجسدية الخلقية التى تعاونه فى الارتفاع من مجال المرئى إلى اللامرئى .. ومن المحسوس إلى غير المحسوس ولذا كانت فكرة نقاء الفن فكرة ذات حدود ، وكان النقاء المطلق هدما للجمال ، باعتبار أن الجمال لا يوجد إلا لكى يتجسد فى جسد ما . وحياة التصوف لا تخضع لهذه الحقيقة ، وهى لا تبدأ بفعل إلا إذا أراد الله ذلك ، أو عندما تدق « ساعة وداع الرموز الملموسة التى لن يكون مسموحا بعدها أن نبحث عن المعرفة أو أن نتذوق الأشياء . سواء أكانت هذه الساعة طويلة الأمد أم قصيرتها ، فإن ليـــــل الحواس ثم الروح . . يطول . . ويختفى الإحساس بالوجود ليصبح هذا غيابا » (١٣١) . هكذا نرى أن الفرق الذى يفصل علم

الجمال عن التصوف فرق جذرى ، فالأول ينتمى إلى دنيا العلامات والرموز، وبالتالى إلى « دنيا النداءات » . أما الثانى فهو لا يعنى شيئا ولا ينادى شيئا أيا كان،مادلم هو « عالم الاستيلاء على النفس » (١٣٢) الذى يتقدم فيه الله فى غموض . والمتأمل وقد أسبغت عليه هذه الحقيقة التى تحوى ما يمكن التعبير عنه ، أو التى لا تقبل التعبير عنها هى بنفسها . . ذلك المتأمل الذى تكون قواه قد توقفت عن العمل ، لا يستطيع شيئا غير أن يسكت ... ويصبح السكوت دليلا على وصوله إلى النهاية التى قيد إليها تملؤه السعادة .

إن الفنان مرسل لكى يفعل ، لا ليكون كائنا فحسب . ولهذا فهو معرض لأن يهمل قدسيته . وطبيعى أن المتصوفين ليسوا جميعا بقديسين ، لكنهم جميعا يحاولون جهدهم أن يكونوا هكذا باعتبار أن الله الذى يهدفون إليه وإلى اعتناقه لا يقبل منهم بصفتهم متعبدين أى أثر من آثار الدنس الإرادى .. ولعلهم جميعا يفهمون هذا . لكن الفنان أيضا يصبو إلى الكمال، لكن هذا الكمال يتعلق بعمله الفنى ، لا به هو . وهو إذ يحقق هدفه فى أعماله ، ينفق فيها كل طاقاته بحيث لا يتبقى لديه شىء منها ينفقه فى تحقيق كماله الشخصى . « إن ما يلزم للفنان من ثبات عزيمة واكتمال عقل وروح وشجاعة وجرأة هدفها جميعا أن يدافع عن نقاء ،وهبته ضد الآخرين وضد نفسه ، ولينقذ هذا النقاء من أى شىء قد يصيبه . . . كل ما يلزمه ويحاول فعله فى هذا يضيع من أجل حياته هو كإنسان : وعموما لن يتبقى له شىء يذكر من هذا كله ما يكفى ليجعل من نفسه « رجل خير » أمينا حكيما عاقلا غير نفعى . وعلى العكس من ذلك ، هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن ، لكنهم لن يكونوا فى مجال الفن — وهم يعلمون هذا — إلا غشاشين . فبعضهم يضع فى أعماله أحسن ما عنده ، والبعض الآخر يضع أحسن ما عنده فى حياته هو » (١٣٢) .

هذا، ولا ينبغى أن ننكر أيضا أن مهنة الفن تؤدى بصاحبها إلى أخطار احيانا ما تكون شديدة ، ومن هذه الأخطار مثلا أن يترك الفنان نفسه تمتصه حياة ملموسة محسوسة ، وعاطفية لدرجة يختفى معها فى تلك الحياة . أما المتصوف فهو رجل يتبع طريق تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله . . وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية ، وحتى جمال النفوس نفسه أشياء غريبة عنه . . ولو أنه عندما يصل إلى الطريق المضىء ، يعود ليتذوقها من جديد ، لكنه يفعل هذا بقلب منعزل انعزالا كاملا . والفنان لا يستطيع تقليد هذا الانعزال وكل ما يمكنه أن يفعل هو أن يصبح على أكثر تقدير غير مبال بكل شىء ...... وتصوفه فى هذا مقبول عدا أنه لا يمارسه فى فنه الذى يحتاج أصلا إلى الجمال الملموس وإلى ، فوران عاطفى ، وكلاهما غذاء فنه . ذلك أن عمل الحواس وضوء الفكرة ، سرعان ما يسيطران على الجسد والعقل ، ويجتذبان الكائن بأكمله، هذا أمر ضرورى له : إذ أنه ، لكى يكون تأمل الفنان خصبا ، لابد أن يرتبط وفى مثل ذلك الارتباط نمنح من نفوسنا نصيبا هو الذى يمكننا من الحصول على ما نحصل عليه ونقيض ما نحصل عليه مقدما . وفى هذا نلاحظ أن بين إمكانية تملك الشىء واستحالة التملك أيضا . . نقصد بين الخير والشر مادام أحد هذين الطرفين خيرا والآخر شرا . . نلاحظ أنه توجد بينهما حدود وفواصل متحركة (١٣٤) .

والحكمة التى يتبعها القديسون هى فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون أن يضحوا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله ، لأن تضحيتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزانة والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكبر قدر ممكن من صفات الله . هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان ؛ لأن المبدع بفقد روحه فيما يبدع، ولكنه لا يستعيدها إلا فى حالات مستثناة . والمادة

التى سالت منه لا تعاد إليه ، وبذلك فلن يعمل عمله الفنى على رفع صفاته.. بل ربما يكون ذلك العمل الفنى سببا فى الحط منها،أو على الأقل فى جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب ، حيث إنه يقع فريسة لأصوات متضاربة كثيرة جدا لا تمكنه من أن يتصف بالبساطة أو على الأقل بالسذاجة التى يتطلبها الاشتراك الكامل فى الخير. وهناك أكثر من ذلك.فالفنان ينصرف لتجارب متزايدة جدا وحتى حيث تكون هذه التجارب متعلقة بالخيال نجده يعتنق عدداً كبيراً من أنواع الحيـــاة والنفوس ويبعث الحياة من دمائه فى أشكال كثيرة متعددة متباينة بحيث لا يتعرض تماسكه الداخلى لخطر التفكك ، وحتى لا يدخل القلق إلى محتواه المعنوى هو .فالحد الأقصى من التضحية التى يستطيع ممارستها هو التنازل عن شخصيته ...... ويقول جيد هنا : «إنى أقبل فى سرور ألا يكون لى وجود محدد إذا أمكن أن تكون الكائنات التى أخلقها وأستخلصها من نفسى وجـــودا .. (١٣٥) هذا عدول عن الوجود . . حقا ، لكنه لن يكون متكاملا كليا ، ولا نهائيا ، بل وباعتباره انتحاراً حقيقيا يصبح أقرب إلى اللعنة منه إلى القدسية .

مع هذا فإن من الجائز أن تحدث المعجزة ، فقد كان جان دى لا كروا متصوفا وشاعرا فى نفس الوقت ، كما ترك انجليكو صيتا عن نفسه بأنه « صوفى سعيد ».لكن النجاح فى الجمع بين الصفتين نادر . . وعامة «يلوح أن من الضرورى أن يختار الإنسان لنفسه بين أن يصنع أعمالا فنية أو يصنع نفسه ، بالشكل الذى يصنع القديس من نفسه قديسا » . ولقد أدرك الفنانون الذين فطنوا إلى هذه المشكلة أن صفة الفن تطرد بطبيعتها صفة القدسية والعكس صحيح .هكذا كتب فاجنر يقول : « لو لم تكن هذه

الموهبة العجيبة وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندى ،لأمكننى أن أتبع المعرفة الواضحة ودفعة قلبى . . ولأصبحت قديسا » . . لكنه إن كان قد فعل ذلك لما تمكن من تأليف مقطوعة « ترالوجى » . .

ويكتب ليون بلوى أيضا فيقول « لقدأصبحت أديبا ، ولم أفعل ما كان الله يريد بى هذا أمر أكيد . . ولقد كان فى الإمكان أن أصبح قديسا » (١٣٦) ، فلو كان الله قد أراد أن يصبح بلوى قديسا ،لما منحه خيالا كخياله هذا ، ولا موهبة كتلك التى كانت يكتب بها نشراته . . لكن هل كان الله يطلب اليه أن يضحى بعبقريته هذا رأى قد لايمكن الموافقه عليه. ولعلنا نعلم أن آخرين قد عملوا دائما على إبعاد هذا الاحتمال..فهاهو ذا جاك ريفيير يقول : ياإلهى .. أبعد عنى إغراء القدسية . . فما كانت القدسية من أجلى، وما كان هذا عملى والواقع أن عمله كان ينحصر فى الكتابة . وإن الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله إغراء بمناهضة الفن ، كما أن الفن إغراء ضد الله . . وبناء على ذلك إذا أصبح الإنسان قديسا فما أبعده عن أن يكون أديبا !!

ليس من الجائز أن يقوم خادم بخدمة سيدين يتطلبان منه حبا متساويا ويطالبانه بكل حقوقهما . والفن أحد هذين السيدين ، ولطالما رأينا إلى أى حد يتخذ الفن شكل الدين . لكن رغم هذا التقابل ، أو بسبب هذا التقابل بينه وبين التصوف ، يصبح الفن نقيضا لهذا الأخير وإنكارا له مادام الفن يرمى بنفسه إلى تشكيل تصوفى ، وإلى احتواء إيمان معين وإلى ايجاد طقوس خاصة به . لقد كان ميكل أنجلو يقول : « إن الفن صنم وملك » (١٣٧) . أليس الجمال هبة من عند الله ؟أليست اللذة التى يقدمها لنا سعادة إلهية ؟ ما من شك فى أن جمال الفن ، مثله مثل جمال الطبيعة ، صورة لجمال لا نهائى آخر ، ووظيفته غرس الرغبة وإشعارنا بلذتها ومذاقها . . لكن

هذه الصورة التى تصور جمال الفن وما يتبعه من لذة ومذاق . . . صورة ذات جمال مبالغ فيه قد يؤدى بنا إلى التوقف عنده .

إنها المخاطرة تنطوى على خطورة كبرى بالنسبة لأى هاو ، ولو أن من العسير على الفنان أن يتجنبها . . وما إرادة الكمال التى تسهر فى قلبه إلا بدافع يدفعه دائما لخدمة الفن كما يخـــدم إلها . . دافع لا يقاومه ولا شك . ذلك أن كتابة موسوعة قصصية كالمهزلة الإنسانية ، أو المهزلة الإلهية ، أمر لا يتم كما يجرى اللعب بالأوراق أو كما يحل إنسان ما بعض المسائل الرياضية . . والإبداع يتطلب ارتباط الكائن كله ، والابتعاد عن كل ما لا يمت له بصلة،فقد كان بودلير يقول « إن الجمال قرحة تلتهم كل شىء » (١٣٨) . نعم . . إن النشاط الفنى يحمل بالكثير جدا من العواطف الاندفاعية بحيث لايجوز عقلا أن نأمل أن يؤدى عامة إلى ماوراء موضوعاته الأساسية ، ولا يمكن أن يصل به الأمر إلى عدم نسب الفنان نفسه إليه فى لحظة يستطيع فيها هذا الفنان أن يقول إنه بلغ الحدالأقصى الذى يرمى إليه . . وهكذا يصبح الفنان صوفيا وقديسا ، ولكنه صوفى وقديس قد يخطىء فى اختيار الإله الذى يبحث عنه .

إن تأليه الفن تأليه للفنان ، وكان رامبو يصيح قائلا :« بودليرالإله . .» وإذا كان هذا أمراً يبعث الدهشة ، فما هذه الدهشة إلا عابرة . . والمدنية الحديثةهى التى أخذت تعودنا تبجيل هؤلاء الناس من كبار المصورين والمثالين والموسيقيين تبجيلا يصل بنا إلى اعتبارهم أكثر من «إنسان أعلى» . . «فوق البشر» أو إن صح القول «أنصاف آلهة» (١٣٩) فى حين أن الفنان يمارس التواضع ، وذلك لأسباب عدة أهمها أنه واقع تحت رحمة أعصابه والجو الذى يعيش فيه ومدى احتمال امتداحه أو ذمه وتغيرات الوحى الذى يسيطر عليه ، كما أنه يعتمد فى أحسن ما يفعل على قوة يعلم أنه أداة لها فحسب .

غير أن منح اسم لهذه القوة وإخضاع القلب والحياة لها أمر يفترض وجود إيمان دينى قوى ، واضح ثابت ، كما يتطلب تدريبا تصوفيا بعيد المدى ، و كل هذا لا يتوافر عادة لدى الفنانين .

ومن ناحية أخرى فان للفنان ، مهما يكن المكان الذى تأتيه منه الصفة المميزة له ، يظل مبدعا ، أو خالقا ، ولهذه الكلمة مغزاها العظيم .. أليس الفنان ساحرا يخرج عالما أكثر حقيقة من الحقيقة ؟ ثم . . أليس هو ذلك الإنسان ذو العقل الذهبي الذى يستخدم عقله هذا كله دون تحفظ ثم يخرج إلينا بأتفه الأمور التى تصبح فى نظرنا ذات قيمة لا تقدر ؟ يقول جيد : «إن تفضيل الفنان لنفسه خطأ» (١٤٠)، لكن كيف إذن لا يفضل الإنسان نفسه على كل شىء؟ مهما يكن الشىء الذى يعبر عنه، فهو لا يعبر إلا عن نفسه، وكل ما يقول أو يفعل ومهما يكن ما يفعله أو يقوله ثمينا أو نقيا ، فمن غير الممكن أن قوله أو فعله تعبيراً عن حقيقته . ومن هنا كانت الكبرياء التى نصادفها دائما لدى أعاظم السادة وصغارهم ، رغم الصفحات التى يحدث أن يكتبوها بإخلاص تام عن التواضع . وفى هذا لن يكون كلوديل حين يتحدث عن عبقريته بصورة طبيعية جدا . . لن يكون أقل قبحا من « جوته الحمار الأكبر » وعدوه الشخصى . إننا نعرف كذلك حب الذات لدرجة كبيرة جدا لدى كل هؤلاء العباقرة . . ولنذكر على سبيل المثال أن المصور سيزان لم يشيع جنازة أمه رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية ، وفضل أن « يذهب لممارسة فنه . . » . . .

« ولسوف تصبحون آلهة » . . هكذا يعد إبليس الفنانين . . لكن هذا الوعد لا يخص هؤلاء فحسب ، بل إنه موجه لجميع بنى حواء . ومع هذا فقد كان الفن يعتبر دائما اختراعا إبليسيا . . ومن هنا نستطيع أن نعرف السبب الذى يدفع الكثير من أهل الفن إلى إحراق أعمالهم الفنية على نيران الشيطان . . ولنترك إذن ليون بلوى يلقى باللعنة فيقول : « إن

الفنى يولد تحت جلد الثعبان ، وكان لا بد للعصور الوسطى أن تأتى بمطرقة من حديد لتخرجه وليكون فى خدمة الله . . . . لكن لم يكن بلوى هو الذى ندد بالفن لصفته الإبليسية كما يجب أن يكون التنديد ، كان بودلير هو الذى نادى يقول بأن الفن الحديث «يميل قطعا ميلا شيطانيا» (١٤١) ثم أتى جيد ليكرر بألف صورة مختلفة ، ما قاله بودلير «ما من عمل فنى إلا وعاون الشيطان فيه» (١٤٢) . . وها هى ذى الحكمة الشعبية يكررها جيد ايضا: «من الذى اخترع الموسيقى ؟ هذا سؤال ألقاه «آتمان» على . أجبت : الموسيقيون . . لم يقنع آتمان بهذا وألح فى طلب إجابة أخرى . . الأمر الذى اضطرنى أن أجيب : الله . . ورد آتمان على بقوله : لا . . إنه الشيطان . . ثم أخذ يشرح لى أن جميع آلات الموسيقى عند العرب كانت آلات جهنمية، عدا الكمان الكبير ذا الوترين . . الذى لم أستطع الاحتفاظ باسمه . . » (١٤٣)

على أن نسبة الفنانين وأعمالهم إلى الشياطين ، واستثناء الكمان الكبير ذى الوترين أمر مبالغ فيه كثيرا ، وبودلير أو جيد — رغم أقوالهما — لم يكونا مؤمنين جديا بقوة الشيطان . ولقد سبق أن خصصنا فصلا دافعنا فيه عن الفن ضد الذين يتهمونه باللا أخلاقية . ثم إننا نتساءل بعد ذلك : ألا يوجد فن دينى بالمعنى السليم الكامل . . نقصد فنا مقدسا فى رسالته واستخدامه ؟ ثم نتساءل : أليس هذا الفن المقدس باتجاه مباشر نحو الصلاة . . إن لم يكن نحو التصوف ؟ أليس من هدفه أن يبعث فينا التفكير فى الله ؟ لكن إن فكرنا فى مثل هذا السؤال بعض الشيء لوجدنا أنه أشد وعورة مما نتصور أول وهلة .

ذلك أن الأفكار المتعلقة بالفن المقدس والفن الدينى أفكار غامضة ، فنحن نعلم أصلا أن طبقات «الدينى» و «المقدس» غير متقابلة ، وأن عملا فنيا مثل لوحة «جرنيكا» للفنان بيكاسو ، قد يوحى بشيء يختلف تماما عن

الإلهية بصفتها موضوع الأديان ، بل ومن الجائز أن يعارضها . أضف إلى هذا أن الشيء الإلهي يتلقى شكله الخارجي من الأديان والفلسفات ، ومن هنا جاءت التمييزات المختلفة ، بمعنى أن الصفة الرئيسية لن تكون هي بعينها في داخل مذاهب التوحيد وتعدد الآلهة وغيرهما . والصفة الدينية من واقع التوراة تختلف عن نظيرتها في الإنجيل وهكذا . ويتنتج عن ذلك بوجه خاص أن « الدينية » لا تعني بالضرورة « المسيحية » ولا ترادفها . خذ مثلا لوحة « الحساب الأخير » في قصر السكستين ، تجد أنها دينية ولكنها لا تمت للمسيحية بصلة كبيرة في حين ان لوحة « تلاميذ إيماوس » لرامبرندت دينية ومسيحية في وقت واحد . وأخيرا يحدث أن يصادفنا عمل فني ، ذو صفة مسيحية للغاية . لكن لا تتوافر فيه الشروط اللازمة لوضعه في معبد أو في كنيسة ، وبالتالى ، لإشراكه في الصلاة والطقوس . هنا يقال إن هذا العمل « لا طقوسي » ... والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها تمثال « صلب المسيح » للفنانة جرمين ريشييه « وفي الموسيقى . . » صلاة بنغمرى « لبيتهوفن » أو صلاة جران « لليست » أو « صلاة جنائزية » لموزار أو لبرليوزا أو لفوريه . وعلى عكس ذلك يصبح من الطبيعي أن من الجائز تماما تكييف فن ما بالطقوس دون أن يكون لهذا الفن قيمة مسيحية أو دينية أو مقدسة .. ولعلنا نرى الأمثلة على ذلك كل يوم .

على أن العمل الفني يكون « طقوسيا » عندما يخضع لقواعد الطقوس ، فهو ديني ، مسيحي عندما يستدعي حقائق دينية مسيحية ، لكنه في الحقيقة لا يفعل شيئا من هذا كله ، وهذه هي النقطة التي تهمنا فيه باعتباره فنيا . فصفته المسيحية ، بل والدينية ، بأقوى معاني هذه الكلمة ، تستند إلى عوامل خارجية ، لا جمالية ، ومن ضمن هذه العوامل مثلا موضوع اللوحة في فن التصوير ، والأقوال التي تصحب النغم في الموسيقى ، واستخدام المبنى في فن البناء . . ولطالما لوحظ أن الأسلوب الجريجورى لا يدين

بتبعيته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة فى غنائه، وإلى العادة القديمة التى ربطت ربطا وثيقا بشعائر الدين الكاثوليكى. لا شك فى أن العمل الفنى الجميل قادر بفضل شكله فحسب على إثارة عاطفة دينية عندنا ، لكن الأمر هنا أمر شعور تدينى غامض ، أو عاطفة مهوشة لا يمكن تسميتها لما فيها من غموض تام.

والمفهوم من هذا أيضا أن تمثيل موضوع من موضوعات التوراة أو الإنجيل على خشبة المسرح مثلا أمر لا يكفى فى شىء، أو بالأحرى أمر لايغنى عن الخضوع لمطالب الطقوس الدينية نفسها ، لأن الصفة الدينية أو اللادينية لعمل ما صفة مندمجة فى بنائه الأساسى ، بمعنى أنها ترتبط بنوعية الألوان والتناسق والطابع ، وكلها ترجع بدورها إلى نوعية روح الفنان . . ولنذكر مع هذا أن التعبير الفنى غامض بطبيعته، وأنه يتكيف مع انفعالات مختلفة لها وزنها الفسيولوجى المقابل ، وأنه بالتالى لا يميل إلى هذا الانفعال أو ذاك إلا تبعا لدفعة تأتى من الخارج ، مثال ذلك «أداجيو» للموسيقى كوريللى ، يجرى عزفه خلال الصلاة ، رغم أنه كتب كموسيقى غرفة ، أى ليعزف فى غرفة استقبال ، لكن حيث إنه يتصف بالهدوء والجدية والرزانة ، فإنك حين تسمعه ، يخيل إليك دائما أنك تسمعه فى مبنى دينى ، وخلال طقوس دينية ؛ إذ هو يعزف على آلة تكاد تكون مخصصة للدين فحسب ، ولذا فإنك تعطيه صفة دينية ؛ وهذا من جهة أخرى دور مجرد للموسيقى ما نيسير عنوانه « جتسمانى » حيث تتوافق الألوان السوداء والبنفسجية والحمراء القاتمة توافقا تاما مع منظر حديقة الزيتون ، وتصبح اللوحة دينية، لكنك لا تستطيع إلا أن تضع لها عنوانا مثل « يأس » أو « حلم ردىء » ، أو « جريمة غرامية » ، إن لم يكن لها عنوان أصلا وطلب إليك وضع عنوانها . ويلاحظ أن هذه العناوين التى تمنحها لذلك الدور تصلح للوحة التصويرية ولا علاقة لها بالدين. وبالاختصار

فإنه إذا كان أى عمل فنى أصيل ذا صفة مقدسة ، فليس من الضرورى أن يكون دينيا أو مسيحيا بصفته عملا فنيا. وهو إذ يصبح هكذا، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن .

صحيح أن الفنان ، كالقديس، يتمتع بموهبة البكاء ،وصحيح أيضا أن التجربة الفنية ، كالتجربة الصوفية ، تنبع من القلق الآتى من عالم آخر ، ومن الحنين إلى المطلق ، ومن الأمنية التى تحملنا من خلال خير محدود إلى خير لانهائى . . بحيث تنبثق فنون التصوير والشعر والموسيقى عن نفس الأعماق التى تنبثق عنها الحاجة إلى الصلاة . ومع ذلك فما كانت هذه الفنون صلاة ؛ إذ ما هى الصلاة ؟ ترد التعاليم الأولية للدين بقولها إنها ارتفاع الروح نحو الله . إذ لو تمكنت فنون التصوير والشعر والموسيقى من رفع الروح ، فهى لا ترفعها فعلا إلا نحو الله . ويستطيع المبدع الفنى إذن أن ينتقل فى داخل نفسه بدفعة الهية بحيث تتطابق إرادته وحساسيته وعقله كلها كاملة مع تنظيم خاص من الخطوط والألوان والألفاظ والنغمات . والهاوى يستطيع أيضا أن يرتفع وأن تتحرك مشاعره ،ويجوز أن تمتص نفسه فى عمل فنى يكون جماله هو عالمه ، فأنا حين أنصت إلى مقطوعة موسيقية أكون حاضرا فى الموسيقى ، لا فى الله ، وعند ما أعجب بقطعة تصويرية تمثل صلب المسيح مثلا لا أشارك المسيح المصلوب آلامه . وهكذا يتحدد الحب فى التجربة الجمالية قبل أن يصل المحب إلى قمة الهضبة التى يصعدها، ويتأمل معجبا العمل الذى أثار هذا الحب والذى يخفى عنه موضوعه الحقيقى ويقف فى سبيل حركته . والفنان شقيق المتصوف ، لكنه « متصوف فاشل فى حياة التصوف » .

هل نستطيع أن نخلص من هذا إلى أن الفن ، وبوجه خاص الفن الدينى والفن المسيحى والفن الطقوسى ، لا يساعد على الصلاة ؟ إن هذه الفكرة لبعيدة عن تفكيرنا ، فإذا لم يكن الفن فى ذاته صلاة ، فهو فى

الواقع يعد غالبا للصلاة لأنه يضع الإنسان فى حالة مواتية للصلاة فيأخذ بالنفس ويرفعها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل . إلا أن بين التأمل الجمالى والتأمل التصوفى مهما يكن متواضعا انفصالا يظل قائما ، لأن الأول ينتهى حيث يبدأ الثانى . . والشعر الذى يتأرجح فى الصلاة ليس شعرا ،وأنا حين أشرع فى الصلاة لا أصغى للموسيقى حقا .. وعموما ليس من الممكن « أن نصلى على أساس من الجمال » طبقا لهذا التعبير الشهير ، إلا بشرط أن ننسى الجمال وأن نترك التعبيرات التى يرتسم الفن خلالها . هذا هو الجوهر الملىء بالتناقض . . جوهر الفن ، فهو صلاة لا تصلى ، وتدعو للصلاة . وهذه هى الطبيعة الخاصة للتجربة الجمالية ، من حيث كونها « انتظارا لتجربة أعلى تنادى بها ، لكنها لا تستطيع توجيه قيادها بل بالأحرى تمنعها . » (١٤٤) .

تعليل النتائج

تقابلات أو تناقضات . . هل جاءت اللحظة التى نختتم بها بحثنا ونحن نشرف على التناقض ؟ وهل من الضرورى أن نترك جانبا الفكرة الرئيسية لهذا الفصل ، ولهذا الكتاب ونغلقه من أوله لآخره فحسب ؟ لا. لا أظن هذا .. لطالما قيل إن الفن يؤدى إلى الله .. أو على الأقل يقال هذا دون اتخاذ التحفظات الضرورية . . كما لو كان كافيا أن نحب الشعر والتصوير والموسيقى لنصبح أتقياء مخلصين آليا أو مايقرب من ذلك .. وكما لو كانت عبادة الجمال هى بالتالى عبادة الله الحقيقى الحى .. وكما لو كان طريق الإبداع أو اللذة الجماليـــة هو الطريق الأوحد الممهد تماما ، والذى لايتضمن عقبة واحدة أو عامل مضايقة واحداً ، أو احتمال وجود مفرق واحد .

لقد أخذنا علماً بالرموز ، والذى يبقى هو أن نقول إن الفن يتصف من أعماقه بصفة دينية ، فى مبدئه وفى هدفه . وسنرى مرة أخرى أن على

ما وراء الطبيعة والبحث الدينى يتفقان فى هذه النقطة مع شعور الكثير من الفنانين . ومن هنا لا يمكن أن توجد التقابلات فى نفس مستوى التعارضات، فالأولى جوهرية أساسية ، والثانية عارضة ، ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين التجربة الجمالية ، كما يحللها الفيلسوف والتجربة الجمالية كما يعيشها الفنان أو الهاوى . فهذا الفنان وذاك الهاوى يستطيعان تماماً ألا ينفصلا وأن يأخذا لحسابهما ما ينطوى تحت هذه التجربة ، بل ويحدث أن يغيرا من معزاها . وبالاختصار ، ففيما يتعلق بطبيعة الأشياء يقودنا الفن — أو يجب أن يقودنا بطبيعة الحال إلى الله . لكن إذا نظرنا إلى هزال حالة البشر ، نجد أن من الجائز — وهذا يحدث أيضاً — أن يبعدنا الفن عن الله . هذه علة القضاء فى النتائج كما سبق أن عرضنا له .

إن الكائن يخلف الكائن ، وكلما كان الكائن كاملا قل اكتفاؤه بالوجود لذاته ، ورمى إلى توصيل وجوده لنا وهدف إلى إنتاج كيانات أخرى . والله بصفته كائنا مطلقا يصبح إذاً كرما مطلقا كذلك ، وقدرته على الإيجاد كما تتضح فى الدنيا ليست إلا عودة إلى المنبع الأعلى الذى تأتى منه . . وبهذا فإن الإبداعية لا تنتمى لعالمى النبات والحيوان والإبداعية فى درجتها العليا علة الحياة لدى الكائنات الروحية ، يحاول العقل فينا أن يولدها ولا يستطيع أن يفعل ذلك فى أى مجال أحسن مما يفعل فى النشاط الفنى . ولهذا كان الفنان المبدع هو ذلك الرجل الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر . فكما أن الله يحقق أفكاره خارجه ، وحيث إنه أبدع « الكلمة » وما زال يخرج عن طريقها فيضاً زائداً لا حدود له من الحب والسعادة ، فإن هناك كائنات أخرى ، كالفنان ، يخرج من أفكاره ومن الأشياء حبا يتحدد فى العمل الفنى . وطبيعى أن الفنان يختلف عن الله فى أن الأول لا يبدع شيئاً من العدم ، ولكنه يتفق وإياه فى أن إبداعه الطليق لا يعرف أية ضرورة لهدف معين أو لوسائل معينة .. فكلما ارتفع الفنان

انطلق ، وأكبر الفنانين لا يستخدمون فى هذا إلا القليل من الأشياء ، والأشياء الشائعة جداً ، يفعلون ما يتراءى لهم وكما يريدون وبما يريدون . . نعم لقد كان دانتى على حق حين قال إن فننا حفيد الله ، إذ كيف لا يمكن الا تقود هذه العملية الإبداعية التى تضيف إلى جمال العالم جمالا ، والتى ترتفع فى نهاية الأمر إلى المنبع الأعلى وإلى المصدر الأزلى « للكلمة » التى يقول لنا القديس توماس عنها إنها « فن الأب » .. كيف لا يمكن ألا تقود هذه العملية قلوب الفنانين وأفكارهم إلى « أبيهم » ؟ ! (١٤٥) .

غير ان منح الشىء دون مقابل عمل مترف لله وحده الحق فيه . أما الكائنات الأخرى التى لا يكتمل لها ملء وجودها فإنها تهدف إلى أن تفعل ذلك أيضاً ، وتقصد بهذا أن تتغذى من الكمال وأن يكبر وجودها وينمو ، وعظمة الجمال لا تبهرنا إلا لأنها فى ذاتها عظمة الكائن التى تبشر بالجمال الكامل ، الكائن الكامل ، وهو الكائن الذى يستطيع وحده أن يرضى رغباتنا . وهكذا تصبح الأشياء الجميلة فى الطبيعة وفى الفن عذوبة لنا أن نتذوقها ودعوة تدعونا إلى تخطى هذه العذوبة لنا إلى ما أبعد منها ، والحب الذى خلقها بطريق مباشر أو غير مباشر يناديا عن طريق هذه الأشياء الجميلة ومن خلالها . والفنان الذى خلق لكى يلتقط كل الجمال المحسوس هو أول من يسمع هذا النداء . أليس هو الذى خلق ولديه الاستعداد للصعود على سلم الفلسفة الأفلاطونية التى اعتمدتها المسيحية . . كما أن لديه الاستعداد للصعود مرة أخرى من المرئى إلى اللامرئى طبقا لمنطق التجسد ذاته ؟ يقول لنا القديس توماس الاكوينى « إن التأمل فى المخلوقات يضىء فى النفوس حب الله وطيبته ، إذ أن كل الطيبة والكمال الموزعين على مختلف المخلوقات تجتمع فيه كما يجتمع فى منبع المياه ماء غزير .. فإذا كانت طيبة المخلوقات وجمالها وحلاوتها تجذب القلوب هكذا ، فإن منبع طيبة الله نفسه يجذب إليه القلوب المحترقة للبشر ، مقارنة فى ذلك بقطرات صغيرة من الطيبة نكتشفها فى كل مخلوق . . . ومن هنا

قيل فى المزامير : « يا إلهى . . لقد أسكرتنى بخلقك . . . سأتهلل بصنع يديك . » (١٤٦) .

«وكل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتى من هذا المنبع الإلهى الذى نأتى نحن منه » . هكذا قال ميكل انجلو (١٤٧) وينتج عن ذلك أن البحث عن الجمال معناه السير على خطى الله ، وإن إبداع الجمال معناه التعاون مع الله . على أن سمة الخالق متروكة فى العمل الفنى تظل غير مدركة لأغلب الناس الذين تلفت هذه السمة نظرهم ، أو الذين أصيبوا بالعمى والفنان يمتلك موهبة الكشف عن شيء منها ، وإيقاظ الانتباه بغمضة العين أو بقوة إلى هذه الغادة الجميلة التى ترقد فى غابة هادئة . . . وعن طريق الجمال الذى يكتشفه فيها تدعوه الطبيعة أن يرى فيها عمل الله . أليس هو بنفسه أصلا موضع عبادة؟ إنه أيضاً موضع إخلاص وفداء ... ذلك الفنان الذى يعاون بصفته مبدعا فى تحسين الخلق إنه يجعل الشيء الجميل أكثر جمالا وبالتالى أكثر جدارة بمن أبدعه ... ذلك الشيء الجميل هو — كما يقول سيزان : « المنظر الذى يعرضه الله ذو القوة التى لاحدود لها أمام إبصارنا »(١٤٨)وعلى الفنان أن يستخلص من ذلك الشيء خطوط القوة ، وعليه أن يخلصه من الخلط وأن يحرر جاذبيته ويفسر معناه ، ويصل به فى نهاية الأمر إلى المرتبة الروحية . وعمل الفنان إذ نحن نفهمه على هذه الصورة لايمكن أن يكون غريبا عن المهمة التى تفرضها علينا المسيحية لإنقاذ العالم ولتخليصه من القوى الشريرة ومن اللعنة لإعادته إلى الله . « وما الفن إلا تقديس للطبيعة » هكذا لاحظ موريس دينى ١٤٩) ، كما يوضح لنا « سنجريا » أن « مكافحة القبح فى جميع المجالات والعمل من أجل استعادة الجمال معناهما معارضة ما يفعل الشيطان،ومعناه العمل من أجل علكة الله» (١٥٠) . وهكذا ، وفى هذا الإطار تكون للفن وظيفة الكشف عن الأهداف الأخيرة للإنسان ، إذ أنه يغير من شكل الأشياء ويعد من بعيد

ولكن بفعالية ما أسماه برديييف (١٥١) «التصوير النهائى» الذى تظهر من خلاله «سموات جديدة» و«أرض جديدة» ... أى كل جميل وكل جميلة .. لأن الله يوجد فى كل هذا وفينا .

إن الطرق الثلاث التى سرنا فيها ميتافيزيقيا ودينيا تؤدى إلى الله والفنان — لاشك فى هذا لحظة — يصل من جانبه إلى الله إن هو عمل على تنمية ماتحويه تجربته كليا . . . ومع هذا فلابد أن نعترف بأنه قد يتعرض لخطر عدم إصابة الهدف إن لم تسيره الفلسفة والمبادىء. لماذا ؟ أولا ، لأننا لا نمتلك وجدان الجوهر الإلهى وفى الله يجتمع الخير والحق — والجمال والعدل ، لكننا نعرف ذلك بالتعليل لا بالوضوح الذى يطرد الغموض . ولهذا فإن القيم التى تتلاقى فى نقطة لاتدركها أبصارنا تظهر متميزة واضحة، منفصلة بعضها عن بعض كما تنفصل أشعة الشمس فى مرآة محطمة وتنتج عن ذلك نتيجة أساسية هى أنه «كلما ازداد الكشف عن منطقة محورية فى قوة، كان من العسير ربطها بمناطق أخرى ... وحيث يرى الناقد تقابلات يدرك المبدع المتناقضات» (١٥٢) .. وبذلك فمن المستحيل أن يشمل علم الجمال علم الأخلاق من جهة ،وأن يكون من جهة أخرى علم الجمال غير شامل للتصوف. ورغم أن كل هذه العلوم تنبثق عن أهداف متطابقة، ورغم أنها ترمى فى نهاية الأمر إلى موضوع متطابق ، فإن الطرق التى تتبعها متعددة ، إن لم تكن متعارضه فيما بينها كما يحدث فعلا . . .

هذا ويمكن التأكد من هذا فى مجال الفن أكثر من مجال الأخلاق ، فالحقيقة كما يقول ماريتان « إن كل إنسان فى أول عمل طليق عميق له يقوم به بقصد استخدام شخصيته كلها بفضل فعل الخير من أجل حب الخير، ويختار الله شعوريا أو لاشعوريا باعتباره خيره الأعلى، حتى إن لم يكن لديه علم مذهبي بالله. فالجمال المعنوى الأخلاقى كله معلق هكذا بحب هو حب الله. باعتباره قاعدة عليا للحياة الإنسانية ، وهى قاعدة فى نظر المعطيات المسيحية تخص حب

الله الذى يحبنا أيضا ، حبا سبق حبنا نحن له ، ويعمل على إشرا كنا فى حياته هو . » لاشيء من هذا نجده فى الفن « لأن الشعر .. يا إلهى .. هو أنت» كما يقول كوكتو صائحا فى نهاية « أورفيه » . لكن هذا خطأ .. « إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر ، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى.. على أن المطلق الذى يحدد قطب الفن خير أعلى ونهاية أخيرة مطلقة فى إبداعية الروح .. دون أن يكون النهاية الأخيرة إطلاقا .. والذى يحبه الفنان تبعا لأنه فنان .. الذى يحبه فوق كل شيء هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فنى ما،لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الانسانية أو بصفته حبا قائماً دائماً ينشر البر بيننا . وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شيء،فهو يفعل ذلك بصفته هو إنسانا ، لا بصفته فنانا » (١٥٣) .

لا أدرى إذا كان هناك فنانون فى جنة الأرض .. وعلى أية حال فإن الإنسان الذى يظل فى حالة البراءة - سواء أكان فنانا أم غير فنان - يستطيع أن يرتفع دون جهد ودون خطأ من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق . على أن الأمر بهذا الصدد يختلف تماما فيما يتعلق بطبيعتنا ذات الخطيئة ، ومهما يكن سبب الخلط الذى يدخل إليها إننامقسمون فى داخلية نفوسنا .. ومع حب الله تخبو فى قلوبنا ثورة مكتومة ضد الله . ومن هنا كان الغموض الذى يحيط بالتجربة الجمالية .. لاشك أن الفنان الذى يبدع شيئا يعطى نفسه لغيره ، ويكفى أن يضيف خصبه إلى الخصب الأولى الأساسى لكى يتمكن من إعطاء نفسه إلى ذلك الذى أعطاه كل شيء .. أى الله . لكن « الأنا » الحية ، المحبة ، غير الهادفة إلى مصلحة خاصة بها والتى ينبثق عنها العمل الفنى لابد أن تحتسب مع « الأنا » التى تحب نفسها وتحب السيطرة والاستيلاء لنفسها على كل ما تستطيع الاستيلاء عليه . وهذه « الأنا » الحسود ، بصفتها مركزا للأشياء والطمع الذى لايعرف الإشباع تستطيع أن تتفرغ لصالحها وتخرج ما يعيد الأنا الأخرى ، وأن تجعل من

أنق المواهب أداة بجدها وعظمتها . إن فضائل الفنان كذلك فضائل أصيلة تصور أصلا فضائل الأخلاق وحين تكون الأشياء على الحال التي يجب أن تكون عليه ، فان هذه الفضائل تستميله لممارستها . لكن يحدث فى كثير من الأحيان أيضا أن تختنق هذه الفضائل وبدلا من أن تعمل « بطولة الفنان على دعوته لممارسة الاخلاقية الحقة ، تجدها تغلق الباب فى وجهه» . ولا بد أن نقول نفس الشيء فيما يتعلق بالتجربتين الشعرية الصوفية،وهما تجربتان تولدان بعضهما بجانب بعض ، وما من شك فى أن بينهما قرابة . .وبذلك تصبح التجربة الشاعرية قادرة على توجيه الشاعر نحو الله ونحو الصلاة . لكنها حين تجد نفسها أمام روح الكبرياء وفى غمرة السعادة،تسقط إلى هوة النشوة الفارغة وإلى العدم ، أو تهبط إلى مستوى السحر الدقيق أو الجاف الذى أغرى السرياليين كما سبق أن أغرى مالارميه . وبالاختصار فإن التجربة الجمالية فى الحياة الملموسة التى يمارسها إنسان ملموس تظل باحثة عن القيمة.فاما أن تظهر كإعداد للتجربةالتصوفية،وإماأن تبدو كإخفاء لها . و إما أن تعد الفنان للجحيم ، وإما أن ترفعه إلى السماء .

والشخص الذى يهوى الأشياء الجميلة هواية كلها تحمس يتعرض لنفس الخطر الذى يتعرض له الفنان تقريبا ؛ ذلك أن شهية الكائن عنده — كما هى عند الفنان أيضا — تفقد استقامتها وسلامتها من الخطأ . فالخطر إذا من أن يعمل الجمال المرئى على إخفاء الجمال الروحى قائم دائما رغم أن الأول يجب أن يسير نحو الثانى . ويلوح ان مثل هذا الخطر هو الذى تعرض له الأب فالنسان حين كان عليه أن يختار بين موهبته — كقديس،وميله نحو أن يكون فنانا . . ولقد كان الأب فالنسان يحاول من آن لآخر أن يربط بين هذه الموهبة وذاك الميل عن طريق سلم التبرير المنطقى الدقيق : « إن الذى يضفى على روح الجمال عنده صفة الدقة دائما لن يشعر بالضيق إزاء القبح، فهو إنسان تفتحت نفسه لكل منابع

العظمة لأنه يذهب غريزيا ودائمـــا إلى كل ما هو أجمل . . إن مثل هذا الإنسان يقبل ان يكون ذا حساسية . . والكلمة الصحيحة هنا أن يكون على استعداد لقبول الحساسية . . أى لتقبل فكرة الجمال المطلق (١٥٤) . لكن سرعان ما يجد أن سلم التبرير المنطقى الدقيق لا يسهل الصعود عليه ، ولذا تجده ينطلق نحو الاستهزاء بما كان يميل أن يضعه موضع الشيء الذى يعبد ، وحتى يتخلص من أصوات الغابات : كم هى جميلة تلك الورود حين تنظر إليها . لكن سرعان ما تصبح أجمل الأزهار شيئا قبيحاً . . بل إنها فى نفس الوقت الذى تمتلىء فيه بالحياة وتسر النظر ، تجد أن رائحة كريهة جداً تنبعث من المكان الذى قطعت منه الساق وتبعث على القيء . . ولهذا مغزاه . . بمعنى أن كل ما لا يتعلق إلا بالطبيعة موجود فى هذا . . . وبمعنى أن الروحانية هى التى لا تفسد ، وحتى الفن لا ينبغى تذوقه إلا كشيء يمر وينتهى بعد أن يكون قد ازدهر فوق الفساد . . على إذاً أن ارتبط بالروح فحسب ، وأن أحب فيها ما أحب فيها يسوع . . ويالها من حياة فنانة فى عجب تلك التى تسكن جسد قديس يحس بكل أعاجيب النعمة الربانية ويعجب بروح تتخبط . . وحتى يعجب بعمل فنى عظيم خلقه الله» . (١٥٥) . . فإذا كان مثل هذا اليسوعى قد شعر بكل ذلك الألم حين أراد أن ينتقل من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة وإلى حب الله . . فماذا تكون حالنا نحن الخطاه المساكين؟

ما من شيء يدعو للعجب حين نرى — كما رأينا فعلا — أن طريق الفن الذى يؤدى إلى الله ليس من أشد الطرق وعورة . . إلا أنه من التشاؤم الشديد ان نقول كما يقول الأب كوتربيه إن « هذا الطريق الملكى يكاد يكون مقفراً » . . لأنه ما من أحد أولا يعرف سر القلوب ، ولأن كثيراً من الشهود يؤكدون عكس ذلك ، فها هو ذا ريفردى يقول : « إن اتصال الروح بالأشياء شعر ، وهذا الشعر هو الذى قادنى إلى الله دون أن أعلم بعد ان

مررت بطريق الشك وتعرجات الخرافة المظلمة » (١٥٦) .

ونحن لا نجهل إلى أى درجة تتزايد مثل هذه التوكيدات فى عصرنا هذا . والشيء الذى يظهر على عكس ذلك مؤكداً هو أن الفنانين ليسوا أقل من الآخرين حظوة فى نظر الدين ، ذلك أنهم « سواء ذهبوا نحو الله ام ذهبوا بعيداً عنه ، وهم فى الطريق الذى يسيرون فيه،فإن هذا لايرجع إلى ما يفعلون » .. والأمر فى أكثره أمر طبيعة بشرية وتعليم ومقابلات سماوية ونية طيبة ، فإذا كان الفن من ذاته لايؤدى إلى الله ، فليس من الصحيح أيضاً أنه يبعدنا عنه . وعلى كل فمهما تكن الطريقة التى يستخدم بها ، ومهما يكن المعنى الذى يعطى له، فإنه — أى الفن نفسه — يحتفظ بميزته ، وجمال الأعمال الفنية الضارة لا يخدع غيرنا : وهو فى هذه الأعمال يحمل الدليل دائما على نوع « الطبقة » التى يستمر فى الانتماء إليهـــا .. فهناك ما يكفى من الحقيقة حتى فى البهلوانيات الخطيرة القاسية التى يقدمها بيكاسو ، أو أى كاتب سريالى . . هناك ما يكفى من الحقيقة للسير نحو الله سيراً لا يعوقه عائق » (١٥٧) .

ويتأوه موررياك قائلا « ولابد أن تكون قديساً . . لكنك فى هذه الحالة لن تكتب قصصاً » (١٥٨) . لكن موررياك والحمد لله مبالغ . . فكل مهنة وكل استعداد طبيعى لشيء ما يجر معه صعوبات معنوية خاصة به . . ويمكننا كذلك أن نقول نتيجة لهذا : « لا بد أن تكون قديساً ، ولكنك لن تكون تاجراً أو طبيباً أوضابطاً أو رجل مال أوسياسياً » . وعلى أحسن الفروض يجوز أن يكون الفنان راهباً . . لكن ماريتان يضيف قوله : ومع ذلك فهذه المهنة ليست بمؤكدة .. ذلك أن مهنة الفنان ـ لاشك فى هذا ـ تتضمن إغراءات خطيرة للغاية . . وبذا يحسن بنا أن نعترف أنه إذا كانت القدسية بالنسبة له قدسية بطولية ، ومن باب أولى إن كانت بالنسبة له عبارة عن فضيلة تجلدية تدعو لعزم شديد يصل به إلى حد النقاء

التام ، فإن من العسير عليه أن ينقذ روحه لـكن من حسن الحظ أن القدسية تقدم له نماذج أخرى : ذلك أن كون الانسان قديساً معناه أنه يسير نحو الـكمال فى نوع الحياة التى نحياها فعلا ، آخذاً فى اعتباره العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية التى يفترضها نوع الحياة هذه. ومن وجهة النظر هذه يصبح موقف الفنان على النقيض الواضح من موقف الراهب ، فهو إنسان خلق ليعيش فى الدنيا وفى الغموض وفى مجد الدنيا، ولذا فهو لا يستطيع أن ينفصل عن العالم انفصالا تاما لا يعمل إلا من أجل اكتماله هو . لكن ليس المهم هو الكمال الذى يحصل عليه ، وليس الجوهر ألا يرتكب الخطيئة ، بل الجوهر أن يستمر فى الحب استمرارا متزايدا . وتنحصر القدسية فى نهاية الأمر فى الحب المتزايد دائما . . والمتزايد رغم ضعفنا . . . ذلك الحب الذى تحمله الأنا إلى الذات التى لم تخلق بعد، ولا شىء يمنع الفنان من أن ينمو ويزداد فى هذا الحب ، وحتى إذا لم يقدر هو تقدمه فى صعوبة وعسر ، وهو يخطىء ويشعر ببؤسه. وهو حين يفعل هذا يتنهد كما يتنهد جوليان جرين قائلا « فلنأمل أن ينقذ الأدباء الطيبون ، ذوو الإيمان الردىء أنفسهم بأن يكتبوا كتبهم (١٥٩) وأن يفعلوا هذا فى اللحظة التى توجد فيها روحهم فى حالة التحول العميق بطريق النعمة الإلهية » (١٦٠) .

على أن الفنان ـ بالإضافة إلى هذا ـ ليس بالإنسان الذى حكم عليه مهما يكن الأمر بأن يعيش فى حالة تمزق دائم بين الله وفنه . فعندما يكون الحب الإلهى قد اندمج فى المنبع الإبداعى ، يعمل الحب على تنقية ذلك المنبع دون أن يجففه ، وينظمه دون أن يقلل من خصوبته ـ ومن هذه الحقيقة يتضح أن الأخطار الموجودة داخـــل النشاط الفنى قابلة فى أغلبها أو كلها للزوال . فالمصور الذى لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين، لكن الله يحفظ فنه التصويرى من كل ما كان يهدده أول الأمر من بلبلة أو تفكير تافه إن من المؤكد أن العمل الفنى لا ينمو إلا على أرض الانفعال والعاطفة

الجارفة ، وكلاهما ـ كما يحذرنا ليون بلوى ـ « هدام بطبيعته » (١٦١) ، لـكن ليس من العدل أن نعتبر كل عاطفة تصيب الحساسية ، أو كل لذة تتمتع بهـا الحواس ، خطيئة . . . وأنا لا أنكر أيضاً ـ بل على العكس سبق أن أوضحت صحة هذا تماماً ـ أن مما لا غنى عنه للأديب القصصي أن يعرف الجدار الداخلى للطبيعة البشرية معرفة ملموسة ، تكاد تكون تجريبية ، وما من حاجة لديه رغم ذلك لـكى يعرف عما يتحدث ـ إنه يغرق شخصيا فى الفجور .. فليذكر ـ هنا عبقريته ـ ميوله المكبوتة الخاصة به هو ، أوحتى تلك التى لم يكن فى حاجة إلى كبتها . . ومع كل ، فإن هذه الوجدانية تظل أداة للمعرفة مهما تكن نفاذة ، وهى لا تتضمن بصفتها هى أى تواطؤ للسير فى الفجور ، ولا تتضمن أى اشتراك إرادى فيها . بهذا يستطيع الفنان المؤلف أن يحب شخصيات قصته ، وألا يتعرض مع ذلك لتلقى عدوى آلامها . انظر إلى دوستويفسكى : إن الاعتراف الذى يدلى به ستافروجين (أحد شخصيات مؤلفاته) هو اعترافه هو . وهو ـ أى ـ دوستويفسكى ـ يحب فى هذا النضال الناحية المظلمة فيه ، وعلى هذا فهو « لا يرحمه حين تثبت جريمته ويقوده إلى انتحار مريع فظيع وهو ـ أى المؤلف ـ يتمتع بوضوح ذهن عظيم ومنطق لا يرحم ... وهكذا نجده يحب تلك الشخصية لـكنه يرقبها عن قرب ويحكم عليها بلا هوادة (١٦٢) . وهناك من المؤلفين من يحب شخصياته أكثر من ذلك ، ويحبهم حبا يخلصهم من خطاياهم وذنوبهم ، ويقال إن برنانوس لم يكن بقادر على أن يمنع نفسه من الصلاة من أجلهم .

هل هم كثيرون أو نادرون أولئك الفنانون الذين يصلون لدرجة الخشوع الهادىء أو السيطرة الداخلية . . والذين كانت الإبداعية عندهم عملا دينيا عاديا لا أدرى . . لـكن الذى أعلمه أن الآخرين ـ أى الذين لم تـكن الإبداعية فعلا دينيا عندهم ـ لم يصلوا الطريق نحو الله . فقبل أن يأتى الموت

المنقذ لكى يحل المتناقضات عندهم ، تأتى صاعقة من النعومة لتقضى على الروابط التى تربطهم بعواطفهم الخارقة وبملذاتهم وبعذابهم ... أو يحدث فى أمسية الحياة أن يسقط القلم او تقع الفرشاة أو الفرجار من بين أيديهم ، وهنا يعرفون أنهم وجدوا ما كانوا يبحثون عنه من خلال فنهم . هكذا قال ليون بول فارج : هلا امتنع العقل المفكر بالمنطق من أن يأتى ليعكر شعورك بالله . إنى أتعلق أحيانا بقلاعه وأطير بحثا عنه فى البعد الرابع ، فى الشعاع المضىء . ومع ذلك فقد كنت مسكينا ... وكم كنت أود أن أبقى فى ركنى الصغير المنزوى أعمل فى جمع للشعر وكأنى حشرة دقيقة من حشرات العبقرية والصداقة والحب .. لقد مضى الوقت ، ولم أعد قادراً على أن أصبح فنانا ، ولم أعد قادراً على أن أظل هادئا . . إننى أسمع من خلفى شيئاً . . كما لو كان قطارا يردد صيحات تصل إلى فى سرعة ... (١٦٣) .... وأخيرا تقلع السفينة . . ولسوف نسير فى البحر .. هذا الجمال الذى طالما أحببناه . . والذى لم يأت إلينا بعد . . ثم لم نعد نريد رؤياه ، كما أراد العجوز ميكل أنجلو .. لم نعد نريد رؤيته إلا فى الحب الأعظم الذى قدم نفسه لنا مضحيا بنفسه .. والذى يكشف لنا عن قلبه الجريح ..

لا التصوير ولا النحت يستطيع أن يهدىء
الروح التى تستدير نحو هذا الحب الإلهى
الذى فتح ذراعيه على الصليب ليأخذ بلبنا .

المـــــراجـــــع

مقــدمة :

١) مقطوعات عن الفن ص ١٥٥ ٢) ج٠ مارتــان : التعليم فى مفترق الطرق ص ٩١ ملاحظــة (١) ، ٣) ج٠ بيكون : الكاتب وظــله ص ٨٤ (٤) مانيت سالومون ص ٤٦٧ ــ ٤٦٨ ٥) عن الحب : جزء ١٧ ٦) ا ، ج٠ برانكور : الأعمال والأضواء ص ٨٦ ٧) أصوات السكون ص ٨٣ ٨) تقابل الفنون ص ٣١ ــ ٣٣ ٩) شرحه ص ٣٤ ــ ٣٦ ١٠) فن التصوير والحقيقة ص ٢٢٦ ــ ٢٩٢ ١١) ج٠ بابينى : غروب الفلاسفة ص ٥ ــ ٦ ١٢) نقد الحكم : ترجمة جيبلان ص ١٢٥ ــ ١٣٤ ــ ١٤٤ ١٣) أنظر ص ٢٩٨ ١٤) مذكرات ــ ٤ مايو و ٢٦ يوليو ١٨٥٨ ١٥) ٠١ فوللار : عندما نستمع الى سيزان ص ٢٧٧ ١٦) لوحات ما قبل الموت ص ١٦٩ ــ ١٧٠ (١٧ و ١٨) جيلسون : أنظر ص ٣٠٣ و ٣١١ ١٩) مقطوعات عن الفن ص ٢٥٦ ٢٠) وليام شكسبير ١٥٢ ٢١) فى ب٠ دى كولومبيه : أجمل ما كتبه الفنانين ص ١٣٦ ٢٢) شرحه ص ١٤٥ ــ ١٤٨ ٢٣) م٠ ٠١ كوتربيه : الفن والحرية الروحية ص ١٠٤ ٢٤) خطابات لبعض الناس ص ١٤١ ــ ١٤٢ ٠

سيكولوجية الفن :

١) لاكوردير : محاضرات سوريز ــ ذكره شومران : حياة لاكوردير الجزء الثانى ص ٢٥٦ ٢) ذكره بدبيه ج٠ : أساطير الملحمة ٠ الجزء الثالث ٣) التــاريخ الشعرى لثنالرمان ص ٤٥ أنظر كذلك الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى ، الفقرتان ١٣ ــ ١٥ ٤) مذكرات الشباب ص ١٢٣ ٥) مستقبل العلم ص ١٩٤ ٦) ج٠ تييرسو : الأغنية الشعبية والادباء الرومانتيكيين هـ ٠ دافنسون : كتــاب الأغــانى ٧) اغــانى وأساطير الفالوا ٠ طبعة بلياد ٠ أعماله ٠ الجزء الأول ص ٢٩٨ ، ٣٠٠ لاحظ أننا نعدل من نظام النص ونستخدم مختلف النسخ المكتوبة تباعا من نفس النص ٨) ج٠ بدبيه شرحه الجزء الثالث ص ٤١١ ٩) ش٠ لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ١٥٢ ١٠) ل٠ جيليه : ضور ابينال٠ مجلة العالمين : أول سبتمبر ١٩١٤ ١١) ش٠ لالو ٠ شرحه ص ١٤٢ ــ ١٤٦ ١٢) لذة الموسيقى ٠ جزء أول ص ١٥٢ ١٣) ش٠ لالو شرحه ١٥٠

فلسفة الفن ٠ تبن : ١٦) شرحه ١٤٨ ١٥ شرحه ١٥٣) ١٤ ١٥١ ـ جزء أول ص ٥ ١٧) شرحه ص ١٢٠ ١٨) شرحــه ص ٢ ـ ٧ ـ ٤٩ ١٩) تاريخ الأدب الانجليزى٠مقدمة ٢٠) شرحه ٢١) لافونتين وأساطيره ص ٤ ـ ٩ ٢٢) تاريخ الأدب الانجليزى ٠ مقــدمة ٢٣) فلسفــة الفن جزء أول ص ٣٦ ٢٤) نصوص من ماركس وانجلز ٠ ترجمــة فريفيل ص ١٤٤ ٢٥) بليخانوف ٠ ترجمــة فريفيل ص ٦٤ ٢٦) ش٠ لالو ٠ شرحه ص ٢٠٠ ـ ٢٧٠ ٢٧) شرحه ص ٢٠٠ ٢٨) ش٠ لالو ٠ شرحه ص ٨٨ ٢٩) ج٠ لانصون : تــاريخ الأدب الفرنسى ص ١٠٤٦ ٣٠) أنظر ص ١٣١ ـ ١٣٦ ٣١) كتيب البكالوريا ، أسئلة تكميلية ص ١٩٢ـ ١٩٣ ٣٢) مذكرات ٠ جــزء أول ص ٤١٨ ٣٣) (١) مالرو : أصوات السكون ص ٤١٠ ـ ٤١٢ ٣٤) الكتيب المذكور ص ١٨٨ ٣٥) أنظـر ص ٥٧٠ ٣٦) ص ٣١٠ ٣٧) ج٠ ساوسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ١٧٢ ٣٨) اعــذار جــديدة ص ٦٧ ٣٩) شرحــه ص ٥٨ ـ ٥٩ ٤٠) شرحه ص ٦٨ ٤١) المستقبلية ص ١٥٤ ـ ١٧٩ ـ ١٨٩ ٤٢) منشور عام ١٩٢٥ ٤٣) من أجــل الشــعر ص ٢٢ ـ ٢٤ ٤٤) سر النهضــة ٤٥) ل٠ جيليه : التاريخ الفنى لطبقة المتسولين من رجال الدين ص ١٤٩ ٤٦) ا٠ هونجز : أنا مؤلف موسيقى ص ٨٢ ـ ١٤٥ ـ ١٤٦ ٤٧) الديك وشخصية ارليــكان ٤٨) مالــرو شرحــه ص ٣١٣ ٠ ٤٩) ج٠ف٠ ريفيل : الفن الاوروبى : مجلة حقائق ٠ يونيه ١٩٥٩ ٠ ٥٠) شرحــه ٥١) ج٠ف٠ ريفيل : المقــال المذكور أعلاه ٠ ٥٢) م٠ برادين : نظرية فى علم النفس العــام جزء ثان ص ٢٨٩ ٠ ٥٣) ١ ٠ مال : الفن الدينى فى القرن السابع عشر فى فرنسا ص ٤٠٢ ٠

اللاشــعور والشــعور :

١) الثورة السرياليه ١٩٢٩ ٠ ٢) نص عــام ١٩٢٥ ـ نكره م٠ نادو فى التاريخ السرياليه ص ١٠٦ ٠ ٣) ذكره نفس الكاتب ص ١٢٧ ٠ ٤) الفراشة السرياليه ٠ ٥) ١٠ بريتون الحب الجنونى ٠ ٦) تريستان تسارا : بحث فى موقف الشعر ٠ ٧) خطاب الحالم الرائى ٠ ٨) مميزات التطور الحديث : فى مجلة الخطى الضائعة ٠ ٩) بيان السريالية ٠

١٠) شرحـــه · ١١) البيان الثانى للسريالية · ١٢) علم الأحلام ص ٥٩٦ · ١٣) الثورة السرياليه ١٩٢٤ · ١٤) بيان السريالية · ١٥) البيــان الثــانى للسريالية · ١٦) ا· بريتون : الأوانى المستطرقة · ١٧) ا· بريتون : الثورة السريالية ١٩٢٥ · ١٨) ا· بريتون بيان ·· ١٩) شرحـــه · ٢٠) نصائح لشاعر شاب · ٢١) نظرية الاسلوب · ٢٢) شرحـــة · ٢٣) تقدم لترى ١٩٣٩ · ٢٤) ايون ٥٣٤ ـ ١ · ٢٥) اصوات السكون ص ٥٣٠ · ٢٦) انظر الدكتور لوجر : حب المعرفة عند لوكريس · ٢٧) دكتور فانشون : الفن والجنون ص ٢٨ ـ ٢٩ · ٢٨) أنظر المذكرات التاريخية لاوزيب ، تؤكد اضافات س · جدوم · ٢٩) دكتور فانشون· شرحه ص ١٤٧ ـ ١٤٨ · (٣٠) ا· مالرو شرحه ص ٥٢٩ · ٣٢) شرحه ص ٣٢) دكتور فانشون شرحه ص ٣٢ ـ ٤٧ · ٣٣) شرحه ص ٦٧ ـ ٨٤ · ٣٤) هـ ـ اى ـ علاج الأمراض العقلية أزاء السريان ، ذكـره فانشون ص ١٩١ · ٣٥) ر· دالبيز · طريقـة التحليل النفسى. ومذهب فرويد : جزء أول ص ٤٥١ · ٣٦) دكتور فانشون · شرحه ص ١٣ · ٣٧) ا· مالرو شرحه ص ٥٢ · ٣٨) أنظـر هـ· لشتنبرجـر : نوفاليس ، وبوجه خـاص هـ· بيجـان النفس الرومانتيكية والأحلام · ٣٩) هنريش فون اوفردنجن · ٤٠) تلاميذ سايس · ٤١) مقتطفات · ٤٢) شرحه · ٤٣) شرحه · ٤٤) اناشيد لليل · ٤٥) أوريليا · ٤٦) شرحه · ٤٧) شرحه · ٤٨) شرحه · ٤٩) بحث فى الادراكات الغـامضة · ٥٠) ذكره مورو دى تور : عن الحشيش والخلل العقلى ص ٢١ ـ ٢٥ ٥١) دكـتور ا · ب · ليروا رؤية نصف النـوم : لا يـذكر المـؤلف للأسف حـالة ا · بو · ٥٢ مارجيليان (من حكايات هزلية ص ٢٢٨ ـ ٢٣٠) · ٥٣) مقطوعات عن الفن ص ١٨٠ · ٥٤) حكيم ص٤٦ وما يتلوها · ٥٥) متفرقات ص ٥٦ ـ ٥٧ · ٥٦) و· يانكليفتش : بيرحسون ص ١٠ · ٥٧) ا· بيكار : العلم الحديث ص ٧ · ٥٨) آراء جديدة عن النوم والأحـلام ونوم اليقظة · طبعة تيسران · جزء خامس · ٥٩) أصوات السكون ص ٢٨٤ · ٦٠) فى مجلة : الفنان عدد ٢ يونية ١٨٤٤ · ٦١) مقتطفات ٦٢) مقتطفات · ٦٣) عن «الهلوسة» ص ٣١ وما يتبعها · ٦٤) المهزلة الانسانية طبعة بلياد جزء ٦ ص ٢١٨ · (٦٥) لودوان : التحليل

النفسى للفن ص ٢٠٤ ٠ ٦٦) الشعر والحقيقة جزء ٣ ـ كتاب ١٣ انظر «جوته» تاليف انجيللوز ص ٦٩ وما يتبعها ٠ (٦٧) تفسير داللييز جزء ثان ص ٣٤٠ ـ عن مولد قصة صياد ايسلاندا ـ أنظر كتاب : صياد ايسلنـدا لبيير لوتى ٠ ٦٨) ر٠ داليـيز جزء أول ص ٤٥١ ٠ ٦٩) رينيه هويج : حديث مع المرئى ص ٣١٣ ٠ ٧٠) رنيه هويج : شرحه ص ٣١٦ ـ ٣٢٤ ٠ ٧١) من مولف فانشون ٠ شرحه ص ١٣٧ ـ ١٤٧ ٠ ٧٢) الفجر ٠ ٧٣) من رنيه هويج : شرحه ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥ ٠ ٧٤) يونج : بحوث فى علم النفس التحليلى ص ١١٨ ٠ ٧٥) شرحه ١٢٥ ـ ١٢٧ ٠ ٧٦) بحث فى علم النفس التحليلى ص ٢١٣ ٠ انظر حياتى وعلم النفس التحليلى ص ١٠٢ ٠ ٧٧) مقدمة المقدمة عن ادجاربو بقلم مارى بونابارت ٠ جزء أول ص ١١ من المقدمة ٠ ٧٨) يونج : شرحه ص ١٢٠ ـ ١٢١ ٠ ٧٩) ب٠ كريور : فلسفة الارادة ص ٣٨١٠ ٨٠) س٠فرويد : دراسات ثلاثة حول نظرية الحياة الجنسية ص ١٧٧ ٠ ٨١) ذكريات ليونارد دى فنشى ٠ ص ٥٢ ٠ ٨٢) دراسات ثلاثة ٠٠٠ ص ١٩٨ ٠ ٨٣) القلق فى المدينة ٠ نكـره داللييز ٠ شرحه جـزء ثان ص ٣٤٢ ٠ ٨٤) جونز : دراسة نظرية وعملية فى التحليل النفسى ص ٧٦٨ ٠ ٨٥) الولين ص ١٩٦ ـ هـ ٠ ٨٦) أفول الأصنام ٠ ٨٧) بودوان شرحه ص ٢٥١ ٠ ٨٨) ماريز شوازى فى « بسيشة » الاعداد ١٣ و ١٤ ص ١٥٥٠ ٠ ٨٩) أنظر :ابنة العم بيت ٠ طبعة جزء سادس ص ٢٣٠ ، وكذا : الموظفون ، شرحه ص ٩٣١ ٠ ٩٠) جيلسون : مدرسة الموجيات ص ٣٣ ـ ٣٤ ٠ ٩١) شرحه ص ٢٤ ـ ٣٥ ٠ ٩٢) سيمون دى بوفوار : الجنس الآخر جزء أول ص ٩٣ ٠ ٩٣) الوجـدان الابداعى فى الفن والشعر ٠ ترجمة ج٠ برازولا ، فى مجلس بحوث ومناقشات ، العدد ١٩ ص ٧٣ ٠ ٩٤) شرحه ص ٩٤ وكذا انظر «التعليم فى مفترق الطرق ص ٧٤ ٠ ٩٥) الانسان فى البحث عن روحه ص ٥٤ ٠ ٩٦) ر٠ هويج ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ ٠ ٩٧) دوستويفسكى ص ٢٠٩ ـ ٢١١ ٠ ٩٨) دكتور ديلى : شباب اندريه جيد ٠ ٩٩) شرحه ٠

الوحى والعمـل :

١) أيون ص ٥٣٣ ـ ٥٣٤ ٠ ٢) التاملات ٠ ٣) شاترتون ٠ ٤)

دفاع عن الشعر ٠ ٥) الشعر والحقيقة ٠ ٦) هذا هو الانســان ، زارتوسترا فقرة ٣ ٠ ٧) خمس اغنيات كبرى الروح والمـاء ص ٤٣ ٠ ٨) شرحه : الروحية هى الرشاقة ص ١١٧ ـ ١٢٠ ٠ ٩) نصائح الى الأدباء الشبان ٠ ١٠) الفن : أحاديث جمعها جزيل ص ١٣ من المقدمة٠ ١١) خطابات ريلكه الى رودان ص ١٦ ٠ ١٢) جوديت كلاديل : ١٠ رودان ، صورة حية ص ٢٦ ٠ ١٣) منوعات ص ٥٦ ـ ١٧٠ ٠ ١٤) نصائح الى الكاتب الشاب فى مجلة ن٠ ر٠ فى أوائل أغسطس ١٩٥٦ ص ٢٣٠ ٠ ١٥) الشـــاعرية الموسيقية ص ٧٢ ٠ ١٦) « رومب » فى أعماله ٠ طبعة بلياد جزء ثان ص ٦٢٨ ٠ ١٧) منوعات ص ٦٦ ٠ ١٨) فى أحوال فن الشعر طبعة سيجرز : فن الشعر ص ٦٣١ ـ ٦٣٢ ٠ ١٩) شرحه ص ٥٦٠ ٠ ٢٠) مذكرات ٠ ٢١) شرحه ص ٦٣٣ ٠ ٢٢) فلسفة التركيب الموسيقى ، فى « ثلاث بيانات » ترجمــة رينــه لالو ص ٥٨ ٠ ٢٣) تفسير قصــيدة « العــزلة » ٠ ٢٤)هى وهو ٠ ٢٥) قصة افكارى ص ١٤ ٠ ٢٦) « سولتيس يونيو » العمل المنفـذ جيـــدا ٠ ٢٧) دورة الصـــباح ٠ مقـــدمة عام ١٩٢٣ ٠ ٢٨) فن الشعر جزء أول ص ١ ـ ١٢ ٠ ٢٩) آراء فى الشعر (فى أعمـــاله ٠ طبعة بلياد جزء أول ص ١٣٧٧ ٠ (٣٠) منوعات جزء رابع ص ٢٥٤ ٢٥٨ ٠ ٣١) ذكره انجيلوز فى كتــاب : ريلكه ص ٥٩٢ : عن تأليف الرثائيات والأغانى ٠ انظر ص ٢٦٩ و ٢٩٧ ٠ ٣٢) التجربة الدينية ص ١٧٤ و ٢٠٦ ٠ ٣٣) انظر كتابنا هذا ص ٧٧ ـ ٧٨ ٠ ٣٤) ج٠ سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٣٣ ـ ٣٤ ٠ ٣٥) شرحه٠ ٣٦) سيكولوجية الفن ص ١٩١ ٠ ٣٧) ج٠ شفالييه : أوزان ص٢٤٠ ٣٨) هـ٠ ديلاكورا انظر ص ١٩٦ ٠ ٣٩) مذكرات ل٠ دى فنشى ، ترجمة لويز سرفيان جزء ثان ص ٢٧ ـ ويورد فاسارى أيضا حاصة كذلك فيما يتعلق ببترودى كوزيمو (أعماله ٠ جزء أول ص ٤٦٥) ٠ ٤٠) الى ذات الانسان ص ١١ ٠ ٤١) ذكره رولان مانويل : متعـة الموسيقى جزء أول ص ٢٢٩ ٠ ٤٢) ج٠ سامسون شرحه ص ٣٤ ـ ٣٥ ٠ ٤٣) ذكره كلود روا : حب فن التصوير ٠ ٤٤) ج٠ سامسون شرحه ص ٣٦ ٠ ٤٥) أنا مؤلف موسيقى ص ١٠٠ ٠ ٤٦) مذكرات

٢٧ يونيه ١٨٤٧ فى ٢٣ و ٢٥ يناير جزء أول ص ٣٦٦ · ٤٧) ذكره الاخوان جونكور فى مذكراتهم جزء أول ص ٣٣٦ · ٤٨) شرحه ص ٩٥ ٤٩) نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة ١٩٢٨ ص ١٧ · ٥٠) جيلسون: فن التصوير والحقيقة ص ١٨٢ وما يتلوها ، وكذا ص ٣٣٣ وما يتلوها ٥١) جيلسون شرحه ص ٢٠٥ · ٥٢) هـ· ديلاكروا · شرحه ص ٢٠٣ وما يتلوها · ٥٣) شرحه ص ٩٤ · ٥٤) مذكرات ٢٩ أكتوبر ١٨٥٧ واول مارس ١٥٨٩ · ٥٥) شرحه ، ٢٢ نوفمبر ١٨٥٣ و ٢٩ أكتوبر ١٨٥٧ · ٥٦) ج· روبنسون : حديث مع جان جيونو فى مجلة « المائدة المستديرة » عدد فبراير ١٩٥٥ · ٥٧) انجر يقص قصته وكما يحكيها أصدقاؤه ص ٥٨ · ٥٧) مذكرات ، ٢٧ يناير ١٨٥٢ · ٥٩) شرحه ، ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ · ٦٠) فن الشعر ، مقدمة لطبعة ١٧٠١ · ٦١) الأدب · طبعة بلياد ، جزء ثان ص ٥٥٩ · ٦٢) أشياء لم يتحدث عنها أحد · شرحه ص ٤٨٣ · ٦٣) خطاب الى أرمان فريس ، ١٨ فبراير ١٨٦٠ · ٦٤) مقطوعات عن الفن ص ٨ · ٦٥) منوعات ص ٦٥ · ٦٦) شرحه ص ١٧٠ ـ ١٧٢ · ٦٧) مقطوعات عن الفن ص ٥٩ · ٦٨) منوعات ص ٦٣ ـ ٦٤ · ٦٩) مقطوعات عن الفن ٣٧ ـ ٣٨ : عن الأغنية الملكية ص ٣٠٣ وما يتبعها · ٧٠) سر المهنة · ٧١) موت القلب · ٧٢) شرحه ٧٣) ج· راسكين : ملكة الهواء ، فقرة ١٥١ · ٧٤) ج· شفالييه · شرحه ص ٢٤٠ ـ ٢٤١ · ٧٥) شرحه ص ٩٧ ـ ١٠٠ · ٧٦) شرحه ص ١٠٠ ـ ١١٦ · ٧٧) رولان مانويل جزء ثالث ص ٢١٢ · ٧٨) ب· ريجامى : فن مقدس فى القرن العشرين ؟ ص ١٦٧ · ٧٩) مذكرات مرتجلة ص ٤٧ · ٨٠) ب· ريجامى · شرحه ص ٦٥ و ١٦٨ · ٨١) مقطوعات عن الفن ص ٤٧ · ٨٢) منوعات ص ٥٨· ٨٣) مقدمة : مختارات من الشعر المكسيكى · ٨٤) مقطوعات عن الفن ص ٢٤ · ٨٥) فلسفة التركيب الموسيقى ص ٥٩ وما يتلوها · ٨٦) ب· تراهارد : السر الشاعرى ص ١٥٠ · ٨٧) هـ· ديلاكروا · شرحه ص ١٧٢ · ٨٨) هـ· فوسيون : حياة الأشكال ص ١١٤ ـ ١١٥ ٨٩) الأدب · طبعة بلياد · جزء ثان ص ٥٥١ · ٩٠) سر المهنة ٩١) كتاب شاطىء · ٩٢) انظر ص ٨٢ ـ ٨٥ · ٩٣) شرحه · ٩٤) ج· سامسون · شرحه ص ٣٧ ·

المـادة والشكل :

١) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٥٤ ـ ٥٥ ٠ ٢) حيـاة الأشـكال ص ٥١ و ٥٦ ٠ ٣) شرحـــه ، جيلســون ص ١٧٨ ٠ ٤) شرحــه ص ٣٧ ٠ ٥) منوعات ص ٦٢ ٠ ٦) مذكرات عن فن التصوير اليوم ص ٢٩ ٠ ٧) هـ٠ بوبيـه : فن المجوهرات الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ص ١٥٤ ٠ ٨) مذكرات ١١ أبريل ١٨٢٤ ٠ ٩) رنيه هويج : حديث مع المرئى ص ١٩٩ ٠ ١٠) ج٠ سامسـون : قواعـد الأغنيـة الموسيقية الجـماعية ص ٢٩ ـ ٣٠ ٠ ١١) رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء أول ، ص ١٠٣ ١٢) التأملات : رد علمى وثيقـة اتهـام (تابع) ٠ ١٣) مـذكرة الى بودلير ٠ ١٤) المدينة ، النسخة الثامنة ص ٢٩٥ ٠ ١٥) ذكره ر٠ كيمب فى « المعركة» عدد ٢٢ مارس ١٩٤٥ ٠ ١٦) مواقف واقتراحات جزء أول ص ٧١ ٠ ١٧) أنظر ص ٥٢ ٠ ١٨) شرحه ص ٥٧ ٠ ١٩) شرحه ص ٥٢ ـ ٥٦ ٠ ٢٠) شرحه ص ٥٥ ٠ ٢١) ج٠ سامسون : الموسيقى والأغانى المقدسة ص ١١٠ ٠ ٢٢) شرحه ص ١٨ ـ ١٣٥ ٠ ٢٣) آلان ٠ عشرون درسا عن الفنون الجميلة ص ٢١٤ ٠ ٢٤) شرحه ص ٢١٥ ٠ ٢٥) خطاب الى و٠ دى مونفريد ٠ يونيه ١٨٩٢ ٠ ٢٦) الى ذات الانســان ص ١٠٨ ٠ ٢٧) ذكره جيلسون فى المرجع المذكور أعلاه ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧ (فى الملاحظات) ٠ ٢٨) آلان ٠ شرحه ص ٢١٥ ٠ ٢٩) هـ٠ فوسيون ٠ شرحه ص ٥٦ ٠ ٣٠) جيلسون ٠ شرحه ص ٦٦ ٠ ٣١) هـ٠ فوسيون شرحه ص ٥٦ ٠ ٣٢) هـذه المقـارنة مأخـوذة من جاك لوران ٠ ٣٣) جيلسون ٠ شرحه ص ٧٦ ٠ ٣٤) ج٠ لورسا ، ذكره ج٠ سامسون فى الموسيقى والأغانى المقدسة ص ١٦ ـ ١٧ ٠ ٣٥) جيلسون ٠ شرحه ص ٨٥ الى ٩٦ ٠ ٣٦) جيلسون ٠ شرحه ص ٦٤ ٠ ٣٧) فوسيون ٠ شرحه ص ٥٧ ٠ ٣٨) شرحه ص ١١١ ٣٩) شرحــه ص ١٠٧ ٠ ٤٠) شرحــه ص ١٠٧ ٠ ٤٠) مـذكرات ٢٥ ينـاير ١٨٥٧ ٠ ٤٢) هـ ٠ فوسيون شرحـه ص ١٢١ ٠ ٤٣) شرحـــه ص ١١٤ ـ ١١٧ ٠ ٤٤) سربيكاسو حققه هـ٠ ج٠ كلوزو ٠ ٤٥) شرحـــه ص ١١٨ ٠ ٤٦) ب٠ بوك قلب فخور ص ١٨٧ ٠ ٤٧) هـ٠ فوسيون ٠ شرحه ص ١٠٦ ٠

٤٨) شرحه ص ٦٢ ـ ٦٥ • ٤٩) شرحه ص ٦٢ الى ٦٥ أنظر كذلك ر• هويج شرحه ص ١٩٨ ـ ٢٠٤ • ٥٠) الفن ، أحاديث جمعها ب• جـ يل ص ١٠ مقدمة • ٥٢) شرحه ص ٢٥١ • ٥٣) مذكرات ١٨ سبتمبر ١٨٤٧ • ٥٤) شرحه ٤ فبراير ١٨٤٧ • ٥٥) س• ر• ليلى مذكرات حياة جون كونستابل ص ٢٧٦ • ٥٦) أصوات السكون ص ٢٨٣ ـ ٢٨٥ ٥٧) السبع مصابيح لفن البنـاء ص ١٦٣ ـ ١٦٥ • ٥٨) نظرية الفنون الجميلة ص ١٩٩ ـ ٢٠٠ • ٥٩) بدائيات علم الجمال ص ٢١٢ ـ ٢١٣ ٦٠ الان : نظرية الفنون الجميلة ص ٣٦ • ٦١) الى ذات الانســان ص ١٠٥

ظواهرية الفن

١) أحاديث فى علم النفس التحليلى ص ١١٥ ــ ١١٦

فن التصوير والطبيعة :

١) افكار طبعة بورنشفيج رقم ١٣٤ ٠ ٢) مفارقات ، جزء عاشر ٥ ، ٢٧ ٠ ٣) الجمهورية ــ جزء أول ــ ١٠ ــ ٥٩٨ ن٠ج٠و ٦٠٢ ب ٤) القوانين جزء ثان ٦٦٩٠١ ب٠ ٥) أنظر (أ) فونتين : مذاهب الفن فى فرنسا من لوسان الى ديدرو ٠ فصل ١ ــ ٢ ٠ ٦) فن الشعر ٠ ٧) ذكر ا٠ ريشار : نقد الفن ص ٥٦ ٠ ٨) خطاب الى السيد شاميرى ١ مارس ١٦٦٥ ٠ ٩) خطاب الى السيد شانتلو ص ١١٦ ٠ ١٠) ديلابورد : انجر ص ١١٦ ٠ ١١) أمورى دوفال : اتيليه انجر ص ٦٠ ٠ ١٢) افكار انجر ، طبعة لاسيرين ص ٧٥ وما يتلوها ٠ ١٣) شرحه ص ٧٧ ٠ ١٤) ب٠ جزيل ص ٨ مقدمة ٠ ١٥) شرحه ص ٣٠ ــ ٣٥ ٠ ١٦) شرحه ص ٨ ــ ٩ مقدمة و ٣١ ــ ٥١ ٠ ١٧) شرحــه ص ١٣ مقدمة ٣٠ ــ ٣١ ــ ١٢٣ ــ ١٣٤ ــ ١٦١ ــ ١٦٣ ٠ ١٨) مذكرات ٧ مايو ١٨٤٧ و ٥ مارس ١٨٤٩ ٠ ١٩) تقابل الفنون ص ٢٤٥ ٠ ٢٠) كراهياتى ص ٢٥ ٠ ٢١) الأعمال الأدبية جزء أول ص ٧٦ ٠ ٢٢) الى ذات الانسان ص ١١ ٠ ٢٣) يلوح أن آخرين قد افلحوا فهنــاك « معركة » حــول « أوداليسك » أنجر ٠ ٢٤) (١) لهوت فن التصوير والقلب والروح ص ٦٤ ــ ٦٦ ــ ٧٢ ــ ٧٩ ٠ ٢٥) اراء ، جمعت فى كتاب « سيزان » تاليف ب٠ دوريفال ٠ ٢٦) فرومنتان : عام على الســاحل ٠ ٢٧) فاليرى مقطوعات عن الفــن ص ١٩٣ ٠ ٢٨) أصوات السكون ص ٢٩٤ ٠ ٢٩) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ ٣٠) مذكرات ل٠ دى فنشى ، ترجمة لويز سرفسيان جزء ثان ص٢١٠ــ ٢١١ (٣١) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ ٠ (٣٢) ديلاكروا ،شرحه ١٣ يناير ١٨٥٧ ٠ (٣٣) شرحه أول سبتمبر ١٨٥٩ ٠ (٣٤) فن التصوير والحقيقــة ص ٢٦٢ ــ ٢٦٣ ٠ ٣٥) مذكرات ٢٢ فــبراير ١٨٦٠ ٠ ٣٦) نظريات : ص ١ و ٢٦ ٠ ٣٧) بينيه (سر فن التصوير الســنة السيكولوجية ١٩٠٩) وقد ستعاده ابرادين فى نظرية علم النفس العام

جزء ثان ص ٢٩٤ وما يتلوها ٠٠ ٣٨) س٠ ر٠ ليسلى : مذكرات حياة جون كونسابل ص ٢٧٨ و ٢٨١ ٠ ٣٩) بودلير : صالون ١٨٤٦ فى أعماله طبعة بلياد ص ٦٣١ ٠ ٤٠) نظريات ص ٣ ـ ٢٣ ـ ٩٨ ـ ٢٦٨ ٠٠ ٤١) آراء انجر ص ٥٩ ٠ ٤٢) مذكرات ١٠ يوليه ١٨٤٧ ٠ ٤٣) شرحه ٢٣ أبريل١٨٥٤ ٠ ٤٤) شرحه ٢٨ أبريل ١٨٥٤ ٠ ٤٥) أعماله طبعة بليـاد ص ١١٤٦ ٠ ٤٦) مذكرات ٢٦ أبريل و ١٢ أكتوبر ١٨٥٣ ٠ ٤٧) خطـاب الى بودلير ٨ أكتوبر ١٨٦١ ٠ ٤٨) أنظـر جيلسون ص ٢٣٨ ـ ٢٥٧ : فن التصوير والصور ٤٩) أسس الفن الحديث ص ٨٢ ٥٠) الى ذات الانسـان ص ٩١ ٠ ٥١) صـالون ١٨٤٥ : أعمـاله ص ٥٧٨ ٠ ٥٢) مذكرات أول مارس ١٨٤٧ ٠ ٥٣) شرحه ١٣ أبريل ١٨٤٧ ٠ ٥٤) شرحه ٢٢ يونيـه ١٨٦٣ ٠ وهذه آخر سطور مذكراته ، حيث مات فى ٣١ اغسطس من نفس العـام ٠ ٥٥) أعماله ص ٩٠٣ ـ ٩٠٤ ٠ (٥٦) ص ٥٨٦ ـ ٦٣٥ ـ ٧٦٤ ـ ٩٠٤ ٠ ٥٧) ص ٧٦١ ـ ٧٦٤ ٠ (٥٨) ص ٦٠٤ ـ ٦٥١ ـ ٧٦٩ ٠ (٥٩) ص ٦١٢ ـ ٦١٤ ـ ٨٠٤ ـ ٩١٨ ٠ ٦٠) ص ٦١٥ ـ ٦٩٧ ٠ ٦١) ص ٧٦٥ ـ ٧٧١ ـ ٧٧٢ ٠ ٦٢) ص ٧٦٥ ـ ٧٦٦ ـ ٧٦٨ ٠ ٦٣) آراء عن الأدب والفن ص ١١ ـ ١٥ ـ ٢٣ ـ ٥٥ ٠ ٦٤) ٢٤ ـ ٢٥ ـ ٢٩ ـ ٣٤ ٠ (٦٥) ص ٢ ـ ٤٥ ـ ٥٢ ـ ٥٣ ٠ ٦٦) ص ٣٦ ٤٦ ـ ٤٧ ٠ ٦٧) ص ١٥ ـ ٤٨ ٠ ٦٨) أصوات السكون ص ١٨٠ ـ ٢٩٣ ـ ٥٣٨ ٠ ٦٩) ص ٥٢ ٠ ٧٠) ص ١٢٣ ـ ١٢٤ وسيكولوجية الفن جزء أول ص ١١٤ ٠ ٧١) ص ١٠٥ ـ ١٠٦ ـ ١١٠ ٠ ٧٢) ص ١١٠ ـ ٤٥٩ ٠ ٧٣) جيلسون٠ شرحه ص ٢٨٦ ٠ ٧٤) أنظر م٠ راجون : مجازفة الفن التجـريدى ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠ ٧٥) شرحه ص ١٣٩ ٠ ٧٦) م٠ برليون : الفن التجريدى ص ١٤ ٠ ٧٧) نصوص سردها ر٠ هويج فى كتاب الفن المعاصر ـ ر٠ ب ريجامى : الفن المقدس فى القرن العشرين ؟ مجلة «كوى» أكتوبر ١٩٥٥ ٠ ٧٨) ف٠ هنرى ٠ الفن الايرلندى فى العصر المسيحى الأول ، ذكره م٠ بريون شرحه ص ٧٦ ٠ ٧٩) م٠ بريون ، شرحـه ص ٢٥ ٠ ٨٠) شرحه ص ٣٣٠ ـ ٣٣١ ٠ ٨١) أنظر فى كتاب ر٠ هويج ، الصور ٩٤ ـ ٩٥ ٠ ٨٢) أنظر فى كتـاب مالرو (شرحه)

الصور فى صفحات ١٤٠ ـ ١٤١ • ٨٣) شرحه ص ٢٨٤ • ٨٤) شرحه
٨٥) ديجا والرقص والرسم فى أعماله طبعة بليـاد جزء ثان ص ١٢٢١
٨٦) أ• برنارد : مذكرات عن ب • سيزان ص ٧٢ و ٩٢ • ٨٧) أنظر
ص ٢٨ • ٨٨) ر• ب• ريجامى • أنظر ص ٢٢٩ ـ ٣٠٠ • ٨٩)
شرحه •

الشعر والعقـل :

١) مذكرات عن ادجار بو ، فى طبعة سيجرس ، فن الشعر ص ٣٢١
٢) منوعات ص ٩٣ • ٣) أحاديث مع ايكرومان ٤ مايو ١٨٢٧ •
٤) مقدمة « معرفة الآلهة للوسيان فابر • ٥) الفانوس السحرى ، فى
طبعة سيجرس ص ٤٦٧ • ٦) مواقف وآراء جـزء أول ص ٨٧ •
٧) راسين وفاليرى ص ١٩٥ وما يتلوها • ٨) الأدب • طبعة بلياد
جزء ثان ص ٥٥٥ • ٩) راسـين وفاليرى ص ١٥ من المقـدمة •
١٠) مشروع مقدمة لديوان أزهار الشر ص ١٣٦٥ • ١١) منوعات
ص ٩٥ • ١٢) خطاب الى بيير دى ماسو• ١٣) مقـدمة ، مختارات
من الشعر المكسيكى • ١٤) هـ• بريمون : الشعر الخالص ص ٢٣ ـ
٢٥ • ١٥) منوعات ص ٧١ ١٦) الأدب • طبعة بلياد جزء ثان
ص ٥٥٦ • ١٧) مذكور فى كتاب راسين دفاليرى ص ٤٦ • ١٨)
الشعر الخالص ص ١٨ • ١٩) الأدب طبعة بلياد جزء ثان ص ٥٥٧
٢٠ و ٢١) أنظر ص ٢٠ ـ ٢١ • ٢٢) صواريخ • طبعة بلياد ص
١١٨٩ • ٢٣) راسـين ودفاليرى ص ١٧٣ ـ ١٧٤ • ٢٤) ملحق
عادى فى طبعة سيجرس ص ٤٦٦ • ٢٥) فلسفة التركيب الموسيقى ،
فى ثلاث بيانات ترجمـة رينيـه لالو ص ٦٣ ـ ٦٤ • ٢٦) المعطيات
المباشرة للضمير ص ١١ • ٢٧) راسين وفاليرى ص ١٣٣ • ٢٨)
شرحه ص ١٣٦ ـ ١٤٤ ـ ١٤٥ • ٢٩) مواقف وآراء • جـزء أول
ص ٥٥ ـ ٥٧ • ٣٠) فاليرى : منوعات جزء ثالث ص ٥٤ • ٣١) الروح
والرقص ص ٢٩ • ٣٢) نصـائح لشاعر وشـاب ، طبعـة سيجرس
ص ٤٧٥ • ٣٣) مواقف وآراء جزء أول ص ٦٠ • ٣٤) بريمون :
راسين وفاليرى ص ١٨٧ • ٣٥) عشرون درسا فى الفنون الجميلة ص
٤٠ ـ ٦٦ ـ ٢٩٢ • ٣٦) ف• بوسيل : دفاع من أجل الجسد ص

١١٨ ٠ ٣٧) منوعات ـ جزء رابع ص ١٤٨ ٠ ٣٨) ص ١٧١ ٠ ٣٩) دراسات فى علم النفس اللغـوى ، الفـكرة والحركة ـ أنظر ف٠ لوفيفر : السيكولوجية الجديدة للغة (عود الذهب) ٠ ٤٠) أنظر ص ١٠٥ ٠ ٤١) رياح ٠ جزء ثالث ص ٦ ٠ ٤٢) فى المرأة ٠ طبعة سيجرس ص ٦٤٥ ٠ ٤٣) سـارتر : ما هو الأدب ؟ طبعة سيجرس ص ٦٤٧ ٠ ٤٤) ميلاد عند التفكير فى فن الشعر ، طبعة سيجرس ص ٦٣٣ ٠ ٥٤) سر المهنة ٠ شرحــه ص ٤٨١ ٠ ٤٦) م٠ برادين : أنظر فى علم النفس العام ٠ جزء ثان ص ٣٢٧ ـ ٣٣١ ٠ ٤٧) فاليرى: منوعات جزء ثالث ص ٥٤ ـ ٦٧ ـ ٦٨ ٠ ٤٨) كوكتو ٠ أنظر شرحه ص ٨٤٣ ٠ ٤٩) مـواقف وآراء ٠ جــزء أول صــ ١٧ ـ ٦٨ ٠ ٥٠) عشرون درسـا فى الفنون الجميـلة ص ٩٥ ٠ ٥١) بريمــون : راسـين وفاليرى ص ١٦٧ ٠ ٥٢) م٠ برادــين ، شرحـــه ص ٢٣٣ ٠ ٥٣) متفــرقــات ٠ جــزء ثـالث ص ٤٨ ٠ ٥٤) شرحـــــه ص ٤٢ ٠ ٥٥) راسين وفاليرى ص ١٨١ ٠ ٥٦) شرحه ص ٥١ ٠ ٥٧) شرحه ص ١٨٤ ٠ ٥٨) شرحــه ص ١٧٥ ـ ١٧٧ ٠ ٥٩) أنظر ص ٣٣٠ وما يتلوهـــا ٠ ٦٠) الأدب فى أعمـاله ٠ جــزء ثـان ص ٢٥٤ ٠ ٦١) منوعات ٠ جــزء ثالث ص ٥٤ و ٦٨ ٠ ٦٢) شرحه ص ٦٦ ـ ٦٧ ـ ٨٢ ٠ ٦٣) أدب وفلسفـة مختلطـان ٠ ٦٤) مجلة العاملين ١٨٤٧ جزء ثالث ، و « ارتيست » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ ٠ ٦٥) مراسلات جــزء ثالث ص ١١٦ ٠ ٦٦) فاليرى : منوعات جــزء ثالث ص ٧١ ٠ ٦٧) آلان : عشرون درسا فى الفنون الجميلة ص ١٠٣ ٠ ٦٨) ألان ٠ شرحــه ص ٩٤ ـ ١٠٢ ـ ١٠٣ ـ ١٠٥ ٠ ٦٩) فى الـزى الرسمى ٠ طبعة سيجرس ٥١٣ ٠ ٧٠) مذكرات ٠ جزء أول ص ١٤ ٠ ٧١) م٠ رادين ٠ شرحه ص ٣٢٩ ٠ ٧٢ ا) منوعات ٠ جزء ثالث ص ٦٨ ـ ٦٩ ٠ ٧٢ب) مواقف ٠٠٠ جزء أول ص ٩٥ ٠ ٧٣) كيف تقرض الشعر ، فى شعر ونثر (مختارات) ترجمة ايليا تربوليه ٠ ٧٤) منوعات جــزء ثالث ص ٧٤ ـ ٨٠ ـ ٨٢ ٠ ٧٥) شرحــه ص ٦٨ ـ ٧٣ ٠ ٧٦) نفس غير مدركة ص ٤٥ ٠ ٧٧و٧٨) مذكرات ص ٨٩١و١٢٢٣ ٧٩) ذكره فاليرى ٠ منوعات ٠ جزء خامس ص ١٤١ ٠ ٨٠) مقدمة

مختارات من الشعر المكسيكى ٠ ٨١) الأدب (أعماله جزء ثان ص ٥٤٨ ـ ٤٤٢) ٠ ٨٢) منوعات ص ١٠١ ـ ١٠٢ ٠ ٨٣) منوعات جزء ثالث ص ٧٠ ٠ ٨٤) الشعر الخالص ص ١٦ ٠ ٨٥) راسين وفاليرى ص ١٩٨ ٠ ٨٦) شرحه ص ١٨٣ ٠ ٨٧) شرحه ص ١٩٨ ٨٨) هـ٠ ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ١٠٢ ٠ ٨٩) تريستان نزار : « ضع كل الكلمات فى قبعة ، واسحب منها بالصدفة ٠ هذه هى قصيدة دادا » ٩٠ شرحه ص ١٠٣ ـ ١٠٤ ٠ ٩١) الروح الجديدة والشعراء طبعة سيجرس ص ٤٣١ ٠ ٩٢) شرحه ص ٤٢٤ ٠ ٩٣) أنظر م٠ دى سان بيير : أضحوكة الشعراء فى مجلة انعكاسات الزمن ٠ نوفمبر ١٩٥٥ ٠ ٩٤) مواقف وآراء جزء أول ص ١٠ ٠ ٩٥) منوعات ص ٩٢ ٩٦) كلوديل ٠ شرحه ص ٩٨ ٩٧) فاليرى شرحه ص ٦٣ ٩٨) الآن ٠ شرحه ٤٠ ٩٩) منوعات ص ٨٧ ١٠٠) المقدمة المذكورة ٠

الموسيقى والعاطفة :

١) أحاديث فرانسوا دى هولاند ٢) ص ١٠٦ ٣) ذكره دوهاميل ٠ فى : الموسيقى تثبت العزاء ٤) موزار ٠ خطاب مورخ ٦ ديسمبر ١٧٧٧ ٥) سترافنسكى :شاعرية الموسيقى ص ١٤٦ ٦) رولان مانويل : قبعة الموسيقى جزء ثالث ص ٥٠ ٧) ج٠ سامسون ٠ الموسيقى والحياة الداخلية ص ٥١ ٨) ج٠ سامسون ٠ شرحه ص ٤٨ ٩) كومبارلو : الموسيقى ، قوانينها وتطورها ص ١٣٣ ـ ١٣٤ ١٠) نصوص ذكرها هـ٠ ديلاكروا فى « سيكولوجية ستاندال ص ١٨٩ ـ ١٩٥ ١١) الفن الرومانتيكى ٠ بلياد ص ١١٢٤ ـ ١٥٢٥ ١٢ منكرات جديدة عن ادجاربو ص ١٠٢٣ ١٣) منبعا الأخلاق والدين ص ٣٦ ـ ٣٧ ١٤) شرحه ص ٤٣ ١٥) شرحه ص ٣٥ ـ ٣٧ ١٦) ج٠ سامسون شرحه ص ٩٩ ـ ١٠٠ ١٧) سترافنسكى شرحه ص ١٦٦ ١٨) انظر ص ٢١ ١٩) ذكره ل٠ فالأمر : افكار كلود بيرمى ٢٠) أنظر جزء أول ص ١٩٥ ، ٢٧٥ ٢١) ٢٧ ابريل ١٨٤٩ ٢٢) انظر ص ١٢٢ ٢٣) رولان مانويل٠ شرحه جزء ثالث ص ١٨٠ ٢٤) ذكره رولان مانويل ٠ شرحه جزء أول

ص ٢٨٣ ٢٥) ج· سامسون · شرحــه ص ٧٩ ـ ٨٠ ٢٦) فاليرى · مقطوعات عن الفــن ص ٩١ ـ ٩٢ ٢٧) ج· سامسون · شرحــه ص ١٨٢ ـ ١٨٣ ٢٨) م· بوريسا تليفتش : مؤتمر علم الجمال غام ٩٣٧' جزء ثان ص ٤٩٢ ٢٩) شرحه ٣٠) ا· بوشيه أنظر ص ٥٦ ٣١) ب· سيرفيان : الاوزان كتقديم محسوس لعلم الجمال ص ٤٤ ٣٢) أشعار ذهبية ص ٤٧ · ٣٣) المدخل الى الفلسفة فى أعمــاله الكاملة جزء أول ص ١٥١ وجــزء ثان ١١٤ ـ ١١٦ · أنظــر أيضــا برونشفيج · دور الفيثاغورث فى تطور الأفكار ٣٤) تبعا لمــا ذكره اتيين سوريو فى تقابل الفنون ص ٢٢٨ ، ١٩٤ · ملاحظة رقم ١ (٣٥) ا· سوريو · شرحـه ص ٢٢٩ ٣٦) انظر ص ٤٤ ٣٧) شرحه جزء أول ص ١٩٩ ، ٢٧٩ ٣٨) الضمير الذاتى ص ٢٣٣ ٣٩) رولان مانويل شرحه جزء أول ص ٢١٧ ٤٠) ج· بريليه : الموسيقى بناء زمنى فى « جورنال علم النفس » عدد يناير ـ مارس ١٩٤٠ ص ٨٩ (٤١) التجربة السيكولوجية للزمن · مجلة الميتافيزيقا والأخــلاق · عــدد أبريل ١٩٤١ ص ٨٣ ٤٢) ج· بريليه : المقال المذكور أعلاه ص ٩٠ ٤٣) الــزمن والتوازى ص ٥٥ ٤٤) هـ· ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٢٢٥ ٤٥) ص ١٦٠ ٤٦) بحث فى الفن ٤٧) انظر شرحه جــزء أول ص ٣٠ ، ١٩٩ ٤٨) بيرجسون : الضحك ص ١٦١ (٤٩) ج· سامسون · شرحه ص ١٤٨ (٥٠) ب· لاسير فلسفــة الذوق الموسيقى ص ٩٢ (٥١) بورجيس دسيرياز : الموسـيقى والحياة الداخلية ص ١٣ (٥٢) شرحه ص ١٤ (٥٣) ب· لاسير · شرحه ص ١١٢ (٥٤) ج· برلين· المقال المذكور أعلاه ص ٧٢ (٥٥) شرحه (٥٦) ب · لاسير · شرحه ص ١١٠ ـ ١١١ (٥٧) بورجيس ودنيبرياز · شرحه ص ٩ (٥٨) التناسق والميلوديا ص ١٢ (٥٩) خطاب الى شوت فى سبتمبر ١٩٢٤ ومحادثات مع بيتنا (٦٠) السر فى الضوء الكامل ص ٧٠ (٦١) ج· سامسون · شرحه ص ١١٤ ـ ١١٧ (٦٢) حديث اذاعى فى ٢٩ نوفمبر ١٩٥٠ (٦٣) كومباريو شرحه ص ٢٢٨ (٦٤) رولان مانويل شرحه جزء أول ص ٢٢٧ وجزء ثالث ص ٤٣ (٦٥) رولان مانويل · شرحه جــزء أول ص ٢٢٩ (٦٦) ذكره ج· سامسون · شرحه ص ١٣٥ (٦٧) شرحه ص ١٦٧ (٦٨) شرحه ص ١٥٩ (٦٩) ل· لالوا : رامو ص ١٧٩ (٧٠) خطاب فى ٢٦ يوليو ١٧٨١ (٧١) رولان مانويل · شرحه جزء أول ص

٢٦ (٧٢) ج• سامسون • شرحه ص ١٣٥ ـ ١٣٦ •

عالم الفـن :

١) نظرية المشاعر ص ٩٩ ٢) نظرية فى المعطيات المباشرة للضمير ص ٩ ـ ١٣ (٣) أريا : الفن والسيكولوجية الفردية (٤) دورياك : نظرية فى روح الموسيقى ٥) م• رادين : نظرية علم النفس العام جزء ثان ص ٢٦٣ (٦) شرحه ص ٢٦٩ (٧) شرحه ص ٢٥٤ ـ ٢٦٤ (٨) شرحه ص ٢٥٠ ٩) فاليرى : الروح والرقص ص ٥١ ـ ٥٢ ١٠) شرحه • أنظر جزء ثالث ص ٢٤٠ ١١) أعماله الكاملة •طبعة بلياد ص ١٠٢٣ ١٢) ذكره كوتورييه : الفن والحرية الروحية ص ٢٧ ١٣) هـ• ديلاكروا : سيكولوجية الفن (١٤) مدموازيل دى موبان : مقـدمة (١٥) صـــورة دوريان جراى • مقدمـــة (١٦) آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ١٨٨ ١٧) شرحه ص ١٧٥ ١٨) المصابيح السبعة لفن البناء ص ١٤٥ ١٩) ب• دى كولومبيه : أجمل النصوص من كبار الفنانين ص ١٤٠ (٢٠) تقابل الفنون ص ٢١١ ملاحظة ٢ ٢١) كما هو الحال عند السيد رينيه هوريج : حديث مع المرئى ص ٩٠ وما يتلوها ص ٢٩٠ وما يتلوها ٢٢) « عودة الزمن » مأخوذة من كتاب « فى البحث عن الوقت الضائع » ٢٣) السجينة • طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٥٩ ٢٤) شرحه ص ٣٧٧،٣٧٨ ٢٥) فى ظل العذارى المزدهرات • طبعة بلياد • جزء أول ص ٥٥٣ ٢٦) السجينة • طبعة بلباد • جـزء ثالث ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧ (٢٧) أعمـاله الأدبية • جزء أول ص ٧٦ ٢٨) ملحق المذكرات • جزء ثالث ص ٤٠٢ ، ٤٠٥ (٢٩) الفن الرومانتيكى • طبعة بلياد ص ١٠٢٩ (٣٠) خطاب الى بنجامان ريلى فى نوفمبر ١٨١٧ (٣١) مراسلات جزء ثان ص ٢٨٤ (٣٢) مذكرات ٢٧ فبراير ١٨٢٤ (٣٣) خطابات الى شقيقـه تيو ، خطـاب ٤١٨ (٣٤) ما دامت هناك واقعية • طبعة بلياد ص ٩٨٥ (٣٥) مقدمة لمختارات من الشعر المكسيكى (٣٦) بالقرب من بيت سوان • طبعة بلياد
لمختارات من الشعر المكسيكى (٣٦) بالقرب من بيت سوان • طبعة بلياد
بالقرب من بيت سوان • جزء أول • ص ٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٢٥٢ (٣١) فى ظل • جزء أول ص ٥٥٠ (٤٠) عودة الزمن جزء ثالث ص ٧١٨ (٤١) شرحه ص ٩٠٠ (٤٢) شرحه ص ٨٨٥ (٤٣) شرحه (٤٤) شرحه ص٨٨٩

(٤٥) شرحه ص ٨٨٥ (٤٦) شرحه ص ٨٨٢ (٤٧) شرحه ص٨٨١ (٤٨) مقال مأخوذ من : تحية آل جاك ريفير فى مجلة ن٠ ر٠ ف٠ (٤٩) أنظر جزء ثالث ص ٨٨٩ (٥٠) النهار والليل ص ٢٧ (٥١) ج٠ هيرشن الكائن والشـكل ص ١٧ ، ١٨ ٥٢) مذكرات ٣ أكتوبر ١٨٤٩ ٥٣) تقابل الفنون ص ٢٧٠ ٥٤) شرحه ٢٥٣ ٥٥) شرحه ص ٢٦٠ ٥٦) شرحه ص ٢٦٣ (٥٧) شرحه ص ٢٧٧ ــ ٢٧٨ (٥٨) بالقرب من بيت سوان ٠ طبعة بلباد جزء أول ص ٢١٢ (٥٩) م٠ نيدونسيل : المدخل الى علم الجمال ص ٢٥ ــ ٢٦ ٦٠) م٠ نيدونسيل ٠ شرحـه ص ٢٨ ٦١) شرحـة ص ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ ٦٢) فن التصوير والحقيقة ص ٢٤ وما يتلوها ٦٣) م٠ نيدونسيل شرحـه ص ٣١ ٦٤) شرحـه ص ٤٨ ٦٥) أنظر فيما يخص هذا : جيلسون ٠ شرحـه والفصل الأول ٦٦) م٠ نيدونسيل ٠ شرحه ص ٣٠ (٦٧) شرحه ص ٢٩ ، ٣١ (٦٨) مذكرات ٢٦ أبريل ١٨٤٧ ٦٩) شرحه ص ٢٣ ٧٠) جيلسون ٠ شرحه ص ١٤١ ٧١) انجر كما يحكى عن نفسه وكما يحكى عنه أصدقاؤه ص ٤٤ ٧٢) لالو : علم الجمال ص ٥ ٧٣) أصوات السكون ص ٢٧٦ ، ٢٧٩ ٧٤) السيد كروتشه ضد هواية الموسيقى ص ٢٠ ــ ٢١ ٧٥) خطـاب الى شارل كاموان فى ٢٢ فبراير ١٩٠٣ ٧٦) ذكـره بورنيكل : المبدعـون والمقدس ص ٦٣ ٧٧) فـن التصوير والقلب والروح ص ٢٠٩ ٧٨) سوليلوك (٧٩) مقتطفات من مذكرات ب ٠ كلى ومنحوتة على قبره (٨٠) مذكرات عن فن التصوير ص ٤٩ ــ ٦٢ وما يتلوها (٨١) أنظر فانسان أفلاطون ونظرية الحب فى مجلة دراسات عـدد أبريل ١٩٥٤ (٨٢) ج٠ بازين ص ٦٤ (٨٣) اوبالينوس ص ١٠٤

فلسفة الفن :

١) بحوث الى الطريقة فى علم الجمال ص ١١٣

٢) شرحه ص ١٤٤ ، ١٢٨ ــ ١٣١

٣) شرحه ص ١٣١ ــ ١٤٤

الفن والانسان :

١) انظر ص ١١٤ ٢) فى ظل الفتيات المزدهرات · جـزء أول ص ٥٤٧ (٣) صور ادبية · مقال عن كورنى وكذا « الاثنانيات الجديدة » جزء ثالث ص ١٥ ٤) اصوات السكون ص ٤١٧ ٥) صور أدبية · جزء ثان ص ١١٥ ٦) ش· لالو : الفن بعيدا عن الحياة ص ٨ ٧) خطاب الى دور هاميل · جزء اول ص ١٦٢٨ (٨) مقدمة ساتيريكون (كتاب الحبيب ٩) عن جوهر الضحك · الأعمال الكاملة · طبعة بلياد ص ٧٢٠ ١٠) كتابى ١١) فى ظل ··· طبعة بلياد جزء أول ص ٥٥٤ـ٥٥٥ ١٢) مالرو · شرحه ص ٤١٧ ١٣) مقـدمة كتالوج معرض ب· م· ١٩٤١ ص ٥ مقدمة ١٤) منوعات جزء أول ص ٦٧ ـ ٦٨ ١٥) افكار رديئة وخلافها · طبعة بلياد جزء ثان ص ٨٠١ ١٦) ضد سانت بيف ص ١٣٦ (١٧) موسية : الاستار الأولى الى صديقى ادوارد ب· (١٨) ا· شنييه · مقتطفات من جمهورية الأدب ١٩) جرازييللا ٢٠) م·كاروج القلب السريالى ، فى دراسات كرمليتية ، القلب ص ٢٧٨ (٢١) المقدمة الاولى لكتاب ورد عيد الميلاد ٢٢) ماسيميلا دونى · المهزلة الانسانية· طبعة بلياد جزء تاسع ص ٣٨١ ٢٣) مذكرات · جزء ثان ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨ ٢٤) نكره بريمون : راسين وفاليرى ص ١٢ ـ ١٤ ٢٥) انظر ص ٢٧٦ (٢٦) أعماله طبعة بلياد ص ١٠٣٨ ـ ١٠٣٩ (٢٧) ب· دى شلوزر ذكره لالو · انظر ص ١٥٥ (٢٨) هـ· ديلاكروا · سيكولوجية الفن (٢٩) ج· بريليه : علم الجمال والابداع الموسيقى ص ٧٢ (٣٠) مالرو · شرحه ص ٣٥١ (٣١) تقابل الفنون ص ١٤٩ (٣٢) جزء أول ص ٢٥ (٣٣) ا· كاسائى : نظرية الفن للفن فى فرنسا ص ٤٥٦ (٣٤) ا· جيلسون : مدرسة الموجيات ص ٢٣٢ ـ ٢٤٢ (٣٥) شرحه ص ٩١ ـ ٩٢ ، ١٥٦ ، ٢١٢ (٣٦) مراسلات · جزء ثالث صد ٣٨٦ (٣٧) شرحه جزء ثالث ص ٣٠٦ (٣٨) شرحه جزء ثان ص٨٢ (٣٩) شرحة ص٨٠ جزء ثالث ص٣٦٧ (٤١) مقدمة لأشعار الأولى ٤٢) انظر جزء ثالث ص ١٧٤ وجزء ثان ص ٢١٢ (٤٣) شرحه جزء ثالث ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨ (٤٤) فيدو · نيوفيل جوتييه ص ٩٩ (٤٥) بارلى دورفيللى · مقدمـة لكتاب عشـيقة قديمـة (٤٦) بولدير ـ الفن الرومانتيكى فى أعماله الكاملة طبعة بلياد ص ١٠٢٢ (٤٧)

أنظر جزء ثالث ص ٧١ وجزء ثان ص ٧١ (٤٨) لماريتان : مسئولية الفنان · الفصل الأول (٤٩) أنظر جزء ثان ص ٧٦ (٥٠) شرحه جزء ثالث ٢٧٠ (٥١) شرحه جزء ثالث ص٣٧٦ (٥٢) مذكرات سبتمبر ١٩٤٠ ص ٨٣ (٥٣) أنظر جزء ثالث ص ٢٣١ (٥٤) شرحه ص ١٧٠ (٥٥) شرحه ص ٣٤٢ (٥٦) شرحه ص ٣٤٤ (٥٧) شرحه ص ٨٠ (٥٨) ج· سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٤٧ (٥٩) أنظر جزء ثالث ص ٣٦٧ (٦٠) شرحه ص ١٨٦ (٦١) ج· ريفير ور· فرنانديز النصح الأخلاقى والأدب ص ٨٧ ، ١٢١ ـ ١٢٢ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٦ (٦٢) فرانسوا مورياك ومشكلة القصص الكاثوليكى فى مجلة فيجيل · الكراسة الثالثة ١٩٣٣ ص ٩ الى ٨٢ (٦٣) فائدة الشعر ص ١٣١ (٦٤) ج· ماريتان · أنظر الفصل الثانى (٦٥) منوعات جزء ثان ص ٢٣٣ (٦٦) ل· لاندرى الحساسية الموسيقية (٦٧) انظر نهاية الفصل الثانى (٦٨) مسائر الشعر (٦٩) ويليام شكسبير ص ٣٤٤ (٧٠) مقدمة لوكريس بورجيا (٧١) مقدمة أعماله الكاملة ١٨٥١ (٧٢) مقدمة : لابن الطبيعى (٧٣) لامنيه : هيكل فلسفة جزء رابع ص ٢٧٣ (٧٤) نظرية الأسلوب فى « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٦٢٠ (٧٥) ج· بيكون : مالرو كما يرى نفسه ص ٦٦ (٧٦) خطاب من السويد (٧٧) ملخص الصحف (٧٨) أنظر م· بيانزولا : المصورون والفلاحون (٧٩) توضيح (٨٠) هـ·ـ بيروشو : الفن الحديث خلال العالم ص ١٦٤ ـ ١٧٨ (٨١) كيف تقرض الشعر فى « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٥٣٢ (٨٢) ب· ر· ريجامى : فن مقدس فى القرن العشرين ؟ ص ٢٤٠ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٤) أنظر ج· جوديه : الكاثوليكية والشعر فى حقبة مانزولى (٨٥) ريجامى شرحه ص٢٥٧ (٨٦) الموسيقى والحياة الداخلية ص ٢٣٨ ومايتلوها ·

الفن والأخلاق :

١) كتلك التى توجد عند ب· سيرتيلانج مثلا فى « الفن والأخلاق » (٢) الفن والأخلاق فى حديث المعركة · سلسلة أولى ص ٦٩ ـ ٧٠ ـ ٩٧ (٣) شرحه ص ٧٠ (٤) نظرية الفنون الجميلة ص ٥٣ (٥) أنظر ستونييه فى كتاب « كما عاشوا وكانوا » ص ٩٣ ٦) فكرة جامعة جزء قاطع ـ ٨ ترجمة ديلاتر ٧) ج· جاكميه : الفن والأخلاق فى مجلة

« كاثوليكية » جزء أول مجموعة ٨٧٦ (٨) القصة والطاقة الوطنية نداء الى الجندى ص ٣٠٦ ٩) أنظر ص ٧٧ ١٠ ؛ شرحه ص ٧٧ ـ ٧٩ ١١) مذكرات ٧ مايو ١٨٢٤ (١٢) د٠ فون هيلدنبراند : التقاء العزرية ص ٨٥ ـ ٨٩ ١٣) أنظر شرحه ص ٩٢ ١٤) شرحه ص ٦٤ ١٥) الشعرية جـزء رابع ١٤٤٩ ب (١٦) حـديث ثان عن شـعر المـاسى (١٧) عن المـانيا جزء ثان فصل ٢٧ ١٨) السياسة ١ ـ جزء ثامن ١٣٤١ ب وما يتلوها ، ١٣٣٧ ب ـ تفسيرج ٠ هاردى فى مقدمة الشعر ٠ مجموعة ج٠ بوديه ص ١١ ـ ٢٠ ـ ١٩) ٦٠٦ (١) ٢٠ ؛ نظرية الفنون الجميلة ص ٥١ ـ ٥٧ ٢١) شرحه ٤٠ ـ ٤٩ ـ ٦٠ ٢٢) عشرون درسا فى الفنون الجملة ص ٢١ (٢٣) نظرية ٠٠ ص ٥٨ (٢٤) بدائيات علم الجمال ص ١٠٤ (٢٥) عشرون درسا ص ٢٨ ـ ٢٩ (٢٦) نظرية ٠٠٠ ص ٦٠ (٢٧) بدائيات ٠٠ ص٦٤ (٢٨) عشرون درسا ص ٤١ (٢٩) شرحه ص ٥٤ (٣٠) نظرية ص٤٥ (٣١) صلاة وشعر ص١٨٧ ـ ١٨٩ (٣٢) ج٠ حاكميه المقال المذكور مجموعة ٨٧٣ (٣٣) شرحه ٠مجموعة ٨٧٤ (٣٤) شرحه انظر ص ٨٨ ـ ١٠٨ ـ ١٠٩ (٣٥) م٠ س٠ جيليه : تعليم القلب ص ١٦٥ (٣٦) مقدمة كلود جيه ٠ (٣٧) م٠١ كورتيه الفن والحمية الروحية ص ١٦٠ (٣٨) ج٠ ماريتان : تسع دروس عن المعلومات الأولى فى فلسفة الأخلاق ص ٦٦ ، ٧٠ (٣٩) ج٠ ماريتان : مسئولية الفنان ٠ فصل ثان (٤٠) مراسلات ٠ جزء رابع ٢٣٠ (٤١) ا٠ كاسانى : نظرية الفن للفن فى فرنسا ص ٢٥٨ (٤٢) ج٠ جاكميه ٠ المثال المذكور ـ ٨٧٣ ـ ٨٧٥ ٠ (٤٣) أنظر فصل ثالث ٠ (٤٤) ج٠ جاكميه المثال المذكور ٨٧٣ ـ ٨٧٦ ٤٥) السجينه ٠ طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٦٤ ٠

الفـن والميتـافيزيقا :

١) مقتطفات ص ٥٨ ٠ (٢) تخطيطات ٠ كتاب اداة روحية ٠ (٣) الخيالات الداخلية فى طبعة سيجرس ٠ فن الشعر ص ٢٩٨ ٠ ٤) مذكرات خاصة جزء أول ص ٢٦٩ ٠ (٥) بيان السريالية ص ٨٩ (٦) الخطوات الضائعة ص ١٩٧ ـ ١٩٨ ٠ ٧) الاوانى المستطرقة ٠ ٨) بيـان٠٠ ص ٣٥ ٠ (٩) ب٠ ريفردى : القفـاز الجلدى ص ١٣ ، ٢٩ ٠ (١٠) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٥ ٠ ١١) شرحه ص ١٦٥ ٠ ١٢) التطور الابـداعى ص ١٦٦ (١٣) المـادة والذاكرة ص ٢٥٥ (١٤) شرحـه ص ٢٣٢ ٠ ١٥) شرحه ص ٢٠٣ ٠ ١٦) الفكرة والمتحرك ص ٣٥ ـ ٣٦ (١٧) شرحـه ص ١٦٨ (١٨) شرحـه ص ١٧٠ (١٩) الضحك

ص ١٦١ · (٢٠) الفكرة والمتحرك ص ١٧٣ · (٢١) شرحـه ١٧١ ، ١٧٤ · ٢٢) الضحك ص ١٥٨ · ٢٣) شرحه ص ١٥٦ ـ ١٦٦ · ٢٤) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ · ٢٥) شرحه ص ٢١٠ · ٢٦) شرحه ص ٢٩٤ · (٢٧) شرحه ص ١٠٨ ـ ١٠٩ · (٢٨) شرحه ص ٢٠٥ · (٢٩) شرحه ص ١٥٨ · (٣٠) المعطيات المباشرة ص ١٢ (٣١) المنبعان ص ٤٠ · ٣٢) شرحه ص ٤٢ · ٣٣) شرحه ص ٤٣ ـ ٤٤ · ٣٤) شرحه ص ٢٧٠ ـ ٢٧١ · ٣٥) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ · ٣٦) المعطيات المباشرة ص ١٠٠ · (٣٧) المنبعان ص ٢٧٢ · (٣٨) أصوات السكون ص ١١٤ · ٣٩) ا· وج· برانكور : الاعمال والاضواء ص ١٢٣ · ٤٠) بحوث فى الطريقة فى علم الجمال ص ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٣٨ · ٤١) شرحه ص ٣٨ ـ ٣٩ · ٤٢) انظر شرحه ص ١١٦ · ٤٣) شرحه ص ٢٧٨ · ٤٤) شرحه ص ١١٦ · ٤٥) مالرو : ساتيرن ص ٨٣ · ٤٦) أصوات السكون ص ٦٤٦ · ٤٧) برانكور · شرحه ص ٤٨ · ٤٨) انظر شرحه ص ٢١ · ٤٩) شرحه ص ١٤٤ ـ ١٤٥ · ٥٠) سيكولوجية الفن ص ١٣٢ · (٥١) شرحه ص ١٥٦ · (٥٢) شرحه ص ٨٠ ـ ٨١ · (٥٣) ر· بايير أنظـر شرحـه ص ٩٧ · (٥٤) شرحـه ص ٨٠ · ٥٥) شرحه ص ٦٣ · ٥٦) شرحه ص ٦٤ · ٥٧) شرحه ص ٦٥ · ٥٨) شرحه ٦٨ · ٥٩) شرحه ص ٦٦ · ٦٠) شرحه ص ٦٩ · (٦١) شرحـــه ص ٣٥ · (٦٢) شرحـــه ص ٣٢ ، ٣٤ · (٦٣) شرحه ص ٣٦ · ٦٤) شرحه ص ٥٤ ـ ٥٥ · ٦٥) شرحه ص ٥٦ · (٦٦) أصوات السكون ص ٢٧٢ · (٦٧) شرحـه ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨ · ٦٨) الفكرة والمتحرك ص ٢٠٦ ـ ٢١٠ · ٦٩) ر· بايير انظر شرحه ص ٢٥ · ٧٠) شرحه ص ٢٣ ـ ٢٤ · ٧١) شرحه ص ٩٧ ـ ٩٨ · (٧٢) الضحك ص ١٥٣ (٧٣) ر· بايير أنظر شرحه ص ١٠ الى ١٥٠ (٧٤) شرحـــــه ص ١٠١ ـ ١٠٦ (٧٥) شرحـــــه ص ٣٨ و ٤٢ · ٧٦) شرحه ص ٣٨ · ٧٧) انظر شرحه ١٣١ ـ ١٣٢ · ٧٨) انظر شرحه ص ٣٨ · ٧٩) برانكو ـ انظر شرحه ص ٤٨ · ٨٠) الفـكر والمتحرك ص ١٥٢ · (٨١) خطـــاب الى هـونديج فى ا· تيـوديه : البرجسونية جزء ثان ص ٥٩ · ٨٢) انظر شرحه ص ٢٦ ـ ٣٠ · (٨٣) الفكرة والمتحرك ص ١٧١ · (٨٤) شرحه ص ١٣٠ ـ ١٣١ (٨٥) برانكو : انظر شرحه ص ١١١ · ٨٦) شرحه ص ١١٣ · ٨٧) شرحه

ص ١١٤ ـ ١١٥ (٨٨) شرحــه ص ١١٨ ٠ (٨٩) ر٠ بايير ٠ أنظـر ص ٤٧ (٩٠) مــواقف واراء جـــزء أول ص ١٦٥ (٩١) انظـر ـ شرحه ص ١١٣ ٠ ٩٢) شرحه ص ٢٣ ٠ ٩٣) شرحه ص ٣٧ ٠ ٩٤) شرحه ص ٢٩ ٠ ٩٥) شرحه ص ٢٤ ـ ٢٥ ٠ ٩٦) شرحه ص ٩٩ ٠ ٩٧) شرحه ص ١٨ ـ ١٩ ٠ ٩٨) عودة الزمن ٠ طبعة بلياد جـزء ثالث ص ٥٨ (٩٩) برانكو ٠ شرحـــــه ص ٥٨ (١٠٠) أنظـر شرحه ص ٢٧٨ ٠ (١٠١) شرحه ص ٤١٤ ٠ (١٠٢) شرحه ص ٣٣٣ ٠ ١٠٣) شرحــه ص ٣٣٧ ٠ ١٠٤) برانكو انظر شرحــه ص ١٧٠ ٠ ١٠٥) شرحه ص ١٧٣ ٠ ١٠٦) شرحه ص ١٦٣ ـ ١٦٤ ٠ ١٠٧) ر٠ بايير ٠ انظر شرحه ص ٤٣ ٠ ١٠٨) برانكو ٠ انظر ص ٤٩ ـ ٥٠ ٠ ١٠٩)ا٠ جيلسون : فن التصوير والحقيقـة ص ٣٤٣ ٠ ١١٠) ج٠ ماريتان : سبب وأسباب ص ٣٧ ـ ٣٨ ٠ (١١١) الوحى الابداعى فى الفن والشعر ص ١٦٨ ٠ ذكره ج٠ برازولا فى مجلة «بحوث ومناقشات» كراسة رقم ١٩ ص ٧٤ (١١٢) هـ٠ فان لير ٠ العصر الجديد ص ٧٤ ـ ٧٥ ٠ (١١٣) القفــاز الجـلدى ص ٤٤ ـ ٤٩ ٠ (١١٤) ا٠ برنارد ٠ أغسطس ١٨٨٩ (١١٥) ردا على ج٠ كوكتــو ص ٢٥ (١١٦) ســـبب واسباب ص ٣٧ ٠ ١١٧) ر٠ فيشير : النظر والشكل ص ٢١ ٠ ١١٨) هـ٠ ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٥٠ ـ ٦٦ ٠ ١١٩) ج٠ ماريتان : سبب وأسباب ٣٦ ـ ٣٧ ٠ (١٢٠) الوحى الابداعى ص ١٢٤ و ١٢٧ ٠ (١٢١) ذكره ا٠ بيجــان ٠ الروح الرومانتيكيه والحكم ٠ جزء ثان ص ١١٣ ٠ (١٢٢) الفن الفلسفى ٠ أعماله الكاملة طبعة بلياد ص ٩١٨ ٠ ١٢٣) احزان باريس ٠ طبعة بلياد ص ٢٨٨ ٠ ١٢٤) فيكتور هوجو ، طبعة بلياد ص ١٠٧٧ ـ ١٠٧٨ ٠ ١٢٥) فى فن الشعر طبعة سيجرس ص ٤١٣ ـ ٤١٤ ٠ ١٢٦) ب٠ ريفردى ٠ انظر شرحه ص ٥٠٠ ٠ ١٢٧) ف٠ج٠ لوركا : بمناسبة جونجورا ، طبعة سيجرس ص ٥٥٣ ـ ٥٥٤ (١٢٨) ج٠ كوكتــو : سر المهنة ٠ طبعــة ســيجرس ص ٤٨٢ ٠ ١٢٩) ج٠ سيجوند : علم جمال العواطف ص ٦٥ ٠ ١٣٠) تيوفيل جوتييه ٠ طبعة بلياد ص ٨٠٢ ٠ ١٣١) ر٠ بيرنو : الفن المقدس عدد يناير ١٩٥٠ ص ١٤ ٠ ١٣٢) القفاز الجلدى ص ٤٨ ٠ ١٣٣) فى ا٠ بيجان ٠ شرحه جزء ثان ص ٩١ ٠ ١٣٤) تيودور دى بانفيل ٠ طبعة بلياد ص ١١٠٥ ٠ (١٣٥) الروح الجديدة والشعراء ٠ طبعة سيجرس

٤٢٨ ٠ ١٣٦) انظر شرحه فى طبعة سيجرس ص ٤٨٩ ٠ ١٣٧) م٠ ريمون : من بودلير الى السريالية ص ٣٥٨ (١٣٨) عند التفكير فى فن الشعر (ميلاد طبعة سيجرس ص ٦٣٣ (١٣٩) انظر شرحه ص ٤٤٨ ٠ ١٤٠) ج٠ ماريتان سبب وأسباب ص ٣٨ ٠

الفن والدين :

١) تطور الالهة ٠ جزء أول ص ١ (٢) أصوات السكون ص ٥٩٣ ٠ (٣) التطور ص ٣ (٤) شرحه ص ١٦ ـ ١٨ (٥) شرحه ص ٧ (٦) شرحه ص ٩ (٧) المتحف الخيالى لفن النحت العالمى نقوش بارزة فى الكهوف المقدسة ص ٤١ (٨) التطور ص ٦ (٩) شرحه ص ٤٧ (١٠) أصوات السكون شرحه ص ١٥١ ٠ ١١) شرحه ص ١٨٤ ٠ ١٢) التطور ص ٥١ ٠ ١٣) شرحه ص ٤٤ ٠ ١٤) شرحه ص ٨١ ـ ٨٢ ٠ ١٥) أصوات ٠٠٠ ص ٧٣ ٠ ١٦) شرحه ص ٧٤ ٠ ١٧) التطور ٠٠٠ ص ٥٨ ٠ ١٨) شرحه ص ٥٧ ٠ ١٩) شرحه ص ٥٩ ٠ ٢٠) شرحه ص ٥٣ ٠ ٢١) شرحه ص ٥٧ ٠ ٢٢) شرحه ص ٥٦ ٠ ٢٣) شرحه ص ٨٧ ٠ ٢٤) شرحه ص ٩٠ ٠ ٢٥) شرحه ص ٩١ ٠ ٢٦) شرحه ص ٩٢ ٠ ٢٧) شرحه ص ٩٥ ٠ ٢٨) شرحه ص ١٠٦ ٠ ٢٩) أصوات ص ١٧٢ ٠ ٣٠) شرحه ص ٤٩٦ ٠ ٣١) شرحه ص ٢٠٦ ٠ ٣٢) شرحه ص ١٤٤ (٣٣) شرحه ص ١٠٤ (٣٤) شرحه ص ١٥٠ ، ١٥٣ ، ٢٣٩ (٣٥) شرحه ص ١٤٩ (٣٦) شرحه ص ٢٢١ (٣٧) شرحه ص ٢٣٠ (٣٨) شرحه ص ٢٤٢ (٣٩) شرحه ص ٢١٨ (٤٠) شرحه ص ٢١٩ (٤١ شرحه ص ٢١٥ (٤٢) شرحه ص ٢٣٩ (٤٣) شرحه ٧٨ (٤٤) شرحه ص ٢٧٦ (٤٥) شرحه ص ٢١٩ (٤٦) شرحه ص ٥٢٣ (٤٧) شرحه ص ٦٩ ، ٤٦١ ٠ (٤٨) شرحه ص ٤٩٤ ٠ (٤٩) شرحه ص ٥٩٠ ٠ (٥٠) شرحه ص ٥٤٠ ٠ ٥١) شرحه ص ٥٣٦ ٠ ٥٢) شرحه ص ٤٩٨ ٠ ٥٣) شرحه ص ٥٣٨ ٠ ٥٤) شرحه ص ٥٣٦ ٠ ٥٥) شرحه ص ٣٥٧ ٠ ٥٦) شرحه ص ٥٩٨ ٠ ٥٧) شرحه ص ٦٣٨ ٠ ٥٨) شرحه ص ٥٦٨ ٠ ٥٩) شرحه ص ٥٤٦ ٠ ٦٠) شرحه ص ٥٨٨ ٠ ٦١) شرحه ص ٦٢٨ ٠ (٦٣) شرحه ص ٦٣٧ ، ٥٨٨ ٠ (٦٣) شرحه ص ٦٤٠ ٠ (٦٤) شرحه ص ٦٢١ (٦٥) شرحه ص ٦٣٩ ـ ٦٤٠ (٦٦) ج٠ دوتويت : المتحف

الذى لا يتصور · جزء أول ص ٧٨ ـ ٧٩ · ٦٧) أصوات ·· ص ٤٩٦
(٦٨) التطور ·· ص ٥٠ · (٦٩) شرحه ص ٦٤ ، ٧٨ ـ ٨٠ · (٧٠)
شرحه ص ٨١ · ٧١) المتحف الخيالى وفن النحت العالمى ـ العالم
المسيحى ص ٤٠٨ ، ٥٧ ، ٧٩ · (٧٢) شرحـــه ص ٧٦ ـ ٧٧ · (٧٣)
تبعا لشارل موللر : ادب القرن العشرين والمسيحية جزء ثالث : أمل
النــاس ص ١٢٥ ـ ١٢٨ · ٧٤) العــالم المسيحى ص ٧٩ · ٧٥)
شرحه ص ٥٥ · (٧٦) شرحه ص ٧٩ · (٧٧) ر· أوتو : المقدس ص ٤٧
٧٨) شرحه ص ٥٧ ـ ٥٨ · ٧٩) شرحه ص ٣٠٨ · ٨٠) اصوات
ص ٢٢١ ، ٢٣٧ ، ٣٣٩ · (٨١) شرحه ص ٣٣٩ · (٨٢) تطور ··
ص ٩ ، ١٣ · (٨٣) ج· مونيرو : الشعر الحديث والمقدس ص ١٢٨ ·
(٨٤) هذا التعبير ماخوذ من جان فال (٨٥) ج· باتاى : مجلة كريتيك
«النقد» عدد ٤٥ ص ١٣٩ · ٨٦) ج· مونيرو · شرحه ص ١٤٤ ·
(٨٧) ج· باتاى : المقال المذكور · (٨٨) ج· مونيرو : شرحه ص ٤٤
٨٩) أصوات ص ٥٣٩ · ٩٠) شرحه ص ٥٩٩ · ٩١) شرحه ص
٣٣٢ · ٩٢) ج· مونيرو شرحه ص ٥٣ · ٩٣) أصوات ص ٥٢٨ ·
٩٤) شرحه ص ٥٩٨ · ٩٥) شرحه ص ٥٩١ · ٩٦) تطور ص ٣٤ ·
٩٧) أصوات ص ٥٩٥ · ٩٨) شرحه ص ٥٩٩ · ٩٩) شرحه ص
٤٧٩ · ١٠٠) امــل ··· ص ٢٣١ · ١٠١) أصوات ·· ص ٥٢٣ ·
١٠٢) ل· دى جراند فيرون · ذكره هـ· بريمون الصلاة والشعر ص
٩٣ · ١٠٣) ج· جرو : روح يسوع ومارى ص ٢١٥ · ١٠٤) نصوص
مذكورة ومشروحة بمعرفة بريمون · شرحه ص ١١٣ ـ ١٢٤ · ١٠٥)
مــذكرات ٧ ابريــل ١٨٩٧ · (١٠٦) شرحــه · (١٠٧) الشـــاعر
ترجمة م· بيتز · (١٠٨) مذكرات ١٠ أكتوبر ١٩٠٢ · (١٠٩) عن الفن
واساتذته · ١١٠) مذكرات ١٨ ابريل ١٩١٥ · ١١١) ذكريات الاميرة
دى تورن وتاكسيس · ذكرها ر· دى رنيفيل : التجربة الشعرية ص
١٠٩ ـ ١١٥ · ١١٢) خطاب الحالم · ١١٣) منوعات جزء خامس
ص ١٢١ (١١٤) احاديث مع ايكرمان ٢٣ اكتوبر ١٨٢٨ و٢٤ مارس
١٨٢٩ و٢ مارس ١٨٣١ · شرح ف· انجيلوز : جوته ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨
و · جيلسون · شرحه ص ٢٠٩ ـ ٢١٠ · (١١٥) ذكره هـ· ديلاكروا فى

سيكولوجية الفن ص ١٩٠ ملاحظة (١) · ١١٦) ذكره جيلسون · شرحه ص ٢٥١ ـ ٢٥٢ · ١١٧) ذكره ب· ريجامى : (فن مقدس فى القرن العشرين) ص ٢٣٢ · ١١٨) ا· جيلسون شرحه ص ٢٢١ · ١١٩) شرحه ص ٣٧ ـ ٣٨ · (١٢٠) كانزونيير · قصيدة ١٠ (١٢١) مرثية ماريياند · (١٢٢) خطـاب الى مدام ساباتييه فى ١٨ أغسطس ١٨٥٧ (١٢٣) خطاب الى انسيل فى ١٨ فبراير ١٨٦٦ · (١٢٤) شرح لقصيدة أعماله الكاملة · طبعة بلياد ص ١٣٧٨ · (١٢٥) ا· جيلسون : شرحه ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ (١٢٦) ج· برنانوز ، خطاب الى فريدريك لوفيفر : عدد الذهب/ذكريات عدد ٢ ص ٣٨٥ ـ ٣٨٧ (١٢٧) السجينة · طبعة بلياد جزء ثالث ص ١٨٧ ـ ١٨٨ (١٢٨) بالقرب من بيت بروست · (١٢٩) ج· ماريتان : حدود الشـعر ص ١٨٣ (١٣٠) هـ· ريمـون : صلاة وشعر ص ١٧٠ (١٣١) ج· مونشانان : من علم الجمـال الى التصرف ص ٢٠ (١٣٢) شرحه ص ٢٥ (١٣٣) م· ا· كوتربيه الفن والحرية الروحية ص ١٤٥ (١٣٤) كوتوبيه · شرحه ص ٢٥ (١٣٥) مذكرات ٨ فبراير ١٩٢٧ (١٣٦) عند مدخل الصراط ص ٢٥١ (١٣٧) عشرون قصيدة لميكل انجلو · ترجمة مارى دورموا ص ٢٩ مقدمـة (١٣٨) مدرسة الجاهلية فى أعمال الكاملة طبعة بلياد ص ٩٧٢ (١٣٩) عنوان مجموعة من الأعمال عن فن التصوير : انصاف الالهة (١٤٠) ملاحظة أضـيفت الى : بحث عن نارسيس (١٤١) الفن الرومانتيكى طبعـة بليـاد ص ١١٠٧ (١٤٢) خطـاب الى ف· موررياك مذكور فى « الله ومامون » (١٤٣) امنتاس ص ٦٥ ـ ٦٦ (١٤٤) هـ· ريمون · شرحه ص ٢٢١ (١٤٥) م· ا· كوتربيه · شرحه ص ١٧ ـ ١٨ (١٤٦) سوما كونترا جنتس (١٤٧) شرحه ص ١٧ مقدمة (١٤٨) خطاب الى شارل كاموان · مراسلات ص ٢٥٣ (١٤٩) نظريات جديدة ص ١٧٨ (١٥٠) تدهور الفن المقدس فصل أول (١٥١) عن عودية الانسان وحريته

ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠ (١٥٢) ج٠ مونشانان : من علم الجمال الى التصوف ص ١٥ (١٥٣) مسئولية الفنان : فصل أول (١٥٤) فى « دراســات • فبراير ١٩٥٥ ص ١٦١ • (١٥٥) السعادة فى الايمان • تأملات ص ٨٢ • ١٥٦) القفاز الجلدى ص ٦٢ • ١٥٧) م٠ كوتربيه • شرحه ص ٢٤ • ١٥٨) القصة ص ٨٠ • ١٥٩) مذكرات جزء رابع ص ٢٦٦ • ١٦٠) هذه الفقرة والتى تتلوها مستوحيتان حتى فى تعبيراتها من ماريتان • شرحه فصل رابع (١٦١) فى «صفحات» ص ١١٨ (١٦٢) ج٠ ماريتان : حدود الشعر ص ١١٠ • ١٦٣) ذكره ا٠ دى لاروشفكو : ليون بول فارج •

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنى: حسن كامل
التصميم الإساسى للغلاف: أسامة العبد

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يعد هذا الكتاب من الأعمال الرائدة فى الدراسات الجمالية التى فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال فى الدراسات العربية. وهو يبحث فى معنى الجمال بوصفه علما معياريا يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالى الإنسانى إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها.

والكتاب يبعث على الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

اللوحة: دانتي جابريل روسيتي

تصميم الغلاف: إيناس الهندى